

A imagem alimentar e o advento do menor na literatura infantil: estranhamentos de Gianni Rodari

Daniela Bunn
Florianópolis, 2011



DANIELA BUNN

A imagem alimentar e o advento do menor
na literatura infantil: estranhamentos de Gianni Rodari

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura, na área de concentração Teoria Literária, na linha de pesquisa Textualidades Contemporâneas, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação do Prof. Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia.

Florianópolis, fevereiro de 2011


A imagem alimentar e o advento do menor na literatura infantil: estranhamentos de Gianni Rodari

Daniela Bunn

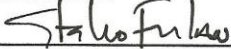
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

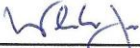


Prof. Dr. Wladimir Antônio Garcia
ORIENTADOR



Prof. Dr. Stélio Furlan
COORDENADOR DO CURSO

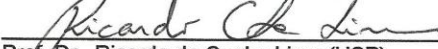
BANCA EXAMINADORA:



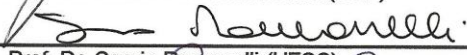
Prof. Dr. Wladimir Antônio Garcia
PRESIDENTE



Profa. Dra. Patrícia Kátia da Costa Pina (UNEB)



Prof. Dr. Ricardo da Cunha Lima (USP)



Prof. Dr. Sergio Romanelli (UFSC)



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)



Profa. Dra. Alai Garcia Diriz (UFSC)



Ilustrações até aqui: Rui de Oliveira (2005)

*A literatura infantil
não é uma coisa tão
simples
quanto pode parecer...*

George de Lima

*(O Jornal, Rio de
Janeiro, 8 de maio de
1936)*



Ilustrações: Stephen Player (2007)

Agradeço ao meu orientador, Wladimir, pela nutrição teórica;

ao meu companheiro, Eduardo, fiel leitor e cozinheiro, e
aos meus pais, Aldo e Launir, pelo amor e dedicação;

ao meu irmão Daniel, à Samantha (*in memoriam*),
às minhas avós Laurinha e Geni, à Iraci,
pelo carinho, pelas alegrias e refeições compartilhadas;



às minhas afilhadas, Camila, Mônica, Emanuele e Gabriela,
leitoras em formação, pelos passeios e risadas no fim de semana;

aos amigos, pelos jantares e papos de boteco;

à CAPES, pelo apoio final;

à Tânia, à Alai e todos meus professores (incluindo os primeiros,
lá de Alfredo Wagner/SC), aos componentes da banca,
aos meus alunos e aos colegas da UFSC,
por compartilharem do meu percurso floresta adentro;

ao *Centro Studi Rodari*, em Orvieto, na Itália,
na gentil acolhida do professor Mario Di Renzo e sua equipe.



Sou puro fragmento, talvez (não)
percebas isso ao ler o texto
academicamente escrito - (des)pedaço,
(des)membro, detrito e resto - resto de
minha trajetória e da tua. Juntos,
observamos pelas frestas e cortinas ao
mesmo tempo que somos, também,
observados pelos lobos mais
prestimosos.





Ilustração: Alistar (2009)

RESUMO

Elaborou-se esta tese a partir da pesquisa sobre a presença da imagem do alimento em alguns contos clássicos da tradição oral e em (re)leituras literárias para crianças. Tomam-se aqui o alimento e o ato de comer em uma dimensão estética, levando em consideração o duplo código que se articula nos livros infantis: o texto e a ilustração. O trabalho visa, em uma distribuição rizomática, potencializar a literatura infantil em sala de aula a partir do aparato teórico-metodológico oferecido pelo escritor italiano Gianni Rodari em sua *Gramática da Fantasia* (1982). Alimento, imaginação, fantasia, estranhamento e relações com o menor articulam-se como conceitos que favorecem a formação de um leitor híbrido ou, nos termos da pesquisa, um leitor menor. Por meio de estratégias interdisciplinares, discute-se a comensalidade e suas mudanças histórico-sociais – da escassez do alimento ao comer em excesso –, e tais estratégias resultam em uma metafórica alimentar que pensa o alimento na literatura e a literatura como alimento. Neste sentido, chega-se a um encontro produtivo entre as narrativas e o leitor, tendo, por um lado, o livro atrativo e/ou nutritivo, e, por outro, um percurso da fome ou do desejo de comer, da devoração cultural, de uma educação alimentar.

Palavras-chave: Literatura. Infância. Menor. Alimento. Estranhamento. Escola.

ABSTRACT

This thesis was elaborated from the research on the presence of food images in classical tales of oral tradition and in literary (re)readings for children. Here, food and eating are viewed on an aesthetic dimension, taking in consideration the double code articulated on children's books: text and illustration. The purpose of this paper is to optimize, on a rhizomatic distribution, the use of children's literature in the classroom, based on the theoretical-methodological apparatus offered by the Italian writer Gianni Rodari in his book *The Grammar of Fantasy* (1982). Food, imagination, fantasy, estrangement and relationships with the minor are articulated as concepts that promote the development of a hybrid reader or, in the terms of the research, a minor reader. Through interdisciplinary strategies, commensality and its social-historic changes are discussed – from scarcity of food to excessive eating – and such strategies result on a metaphor that analyzes food in literature and literature as food. In this sense, a productive encounter between narratives and reader is reached, having the attractive or nutritious book on the one hand and, on the other hand, a trajectory of food or the desire to eat, of cultural devouring, of nutritional education.

Key-words: Literature. Childhood. Minor. Food. Estrangement. School.

SOMMARIO

Questa tesi è stata elaborata in base a una ricerca sulla presenza dell'immagine del cibo in alcuni racconti classici della tradizione orale e in (ri)letture letterarie per bambini. Il cibo e l'atto di mangiare sono analizzati in una dimensione estetica, prendendo in considerazione il duplice codice che si articola nei libri infantili: il testo e l'illustrazione. Il lavoro intende con una organizzazione rizomatica, potenzializzare l'uso della letteratura per l'infanzia in classe, partendo dall'apparato teorico-metodologico offerto dallo scrittore italiano Gianni Rodari nella sua *Grammatica della Fantasia* (1982). Cibo, fantasia, straniamento e il rapporto con l'idea di minore si articolano come concetti che favoriscono la formazione di un lettore ibrido o, nei termini della ricerca, di un "lettore minore". Per mezzo di strategie interdisciplinari si discute la commensalità e i suoi cambiamenti storico-sociali – dalla scarsità di cibo al mangiare in eccesso –, e queste strategie risultano in una metafora alimentare che pensa il cibo nella letteratura e la letteratura come cibo. In questo senso si arriva ad un incontro produttivo tra la narrativa o le storie ed il lettore, avendo da un lato il libro attraente e/o nutriente e, da un'altro, un percorso della fame o del desiderio di mangiare, del divoramento culturale, di una educazione alimentare.

Parole-chiave: Letteratura. Infanzia. Minore. Straniamento. Scuola.



Advertência

Este menu de imagens é servido (deseja) ao leitor devorador, que no limiar da fome, estranha, observa pelas frestas e tenta tatear as palavras, como a *criança lambiscando*, de W.

Benjamin:

“[...] pela fresta do guarda-comida entreaberto sua mão avança como um amante pela noite [...] como o amante abraça a sua amada [...] da mesma forma o tato tem um encontro preliminar com as guloseimas antes que a boca as saboreie” (*Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, 2004, p. 105).



Lista de figuras

Figura 1: O olhar desconfiado em <i>Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagens</i> (2005), ilustrações de Rui de Oliveira, textos adaptados por Laura Sandroni	26
Figura 2: Estranhamento: assustador babuíno em <i>Bruxa, Bruxa venha à minha festa!</i> (1995), de Arden Druce, ilustração de Pat Ludlow	31
Figuras 3 e 4: Ilustrações que marcaram minha infância, de <i>A Pequena Vendedora de Fósforos</i> (1970), de H. C. Andersen	33
Figura 5: Chapeuzinho e o lobo, em ilustração feita em 1861, por Gustave Doré	35
Figuras 6 e 7: Diálogo que precede a devoração e momento da devoração em <i>Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagens</i> (2005), ilustrações de Rui de Oliveira	40
Figuras 8 e 9: Capas das primeiras edições de <i>Il libro delle filastrocche</i> (1950), de Gianni Rodari	47
Figura 10: Capa de <i>Le avventure di Cipollino</i> (2010a), ilustração de Manuela Santini	54
Figura 11: Capa de <i>Gramática da Fantasia</i> (1982b), tradução de Antonio Negrini	59
Figura 12: Capa de <i>La passeggiata di un distratto</i> (2009), ilustrações de Alistar	71
Figura 13: Capa de <i>O livro dos porquês</i> (1991)	79
Figura 14: Capa de <i>Fábulas por telefone</i> (2006), ilustração de Patricia Lima, tradução de por Silvana Cobucci Leite	80
Figuras 15 a 17: Alice (capa), uma não tão Bela Adormecida e o lobo pronto para comer, nas ilustrações de Anna Laura Cantone, para o livro <i>Alice viaja nas histórias</i> (2007a), tradução de Silvana C. Leite e Denise M. Marino	81
Figura 18: Capa de <i>Histórias para brincar</i> (2007c), ilustração de Andrés Sandoval	82

Figuras 19 e 20: Tradução e ilustrações de Michele Iacocca para <i>Quem sou eu?</i> (2005)	83
Figura 21: Ilustração de Anna Laura Cantone para <i>Animais sem Zoológico</i> (2008b), tradução de Monica Stahel	85
Figura 22: Capa de <i>Os anões de Mântua</i> (2004), na qual se destacam as frutas e os pães. Tradução de Liliana e Michele Iacocca	85
Figura 23: Saboreando um estranhamento, Chapeuzinho depara-se com uma girafa em <i>Uma história atrapalhada</i> (2007b), de Rodari, ilustração de Alessandro Sanna, tradução de Silvana C. Leite e Denise M. Marino	87
Figura 24: Capa de <i>O homem da chuva</i> (2009c), ilustração de Nicoletta Costa, tradução de Francisco Degani	88
Figura 25: Capa de <i>A guerra dos sinos</i> (2009e), ilustração de Pef, tradução de Francisco Degani	88
Figura 26: Capa de <i>Um bolo no céu</i> (2009a), tradução de Francisco Degani, ilustração de Francesco Atlan	89
Figuras 27 e 28: A comilança desvairada das crianças e da comunidade nas ilustrações de Francesco Atlan para <i>Um bolo no céu</i> (2009a)	89
Figura 29: <i>Salmon seas</i> (2007), paisagem alimentar recriada por Carl Warner	93
Figura 30: Hans Staden, de barba, ao fundo, observa um ritual. Xilogravura de Theodor De Bry	97
Figura 31: Mesa farta, o banquete servido ao sapo. Ilustração de Walter Crane, 1875	101
Figuras 32 e 33: Imagens de <i>O banquete de capítulos fantásticos</i> (2007), ilustrações de Márcia Széliga	101
Figura 34: A sátira e o bom-humor de Quino, em <i>La aventura de Comer</i> (2010)	103
Figura 35: Alimentação escassa em um regime fechado, de Quino,	103

em *La aventura de Comer* (2010)

- Figura 36: Capa de *Contos da Mamãe Gansa* (1695), de Charles Perrault, conforme Tatar (2004) 123
- Figura 37: Capa da edição comentada e ilustrada de *Contos de Fadas*, de Maria Tatar (2004) 123
- Figuras 38 a 43: Releituras do cinema e campanhas publicitárias que usaram como lastro os conhecidos contos de fadas: colocar o lobo na coleira para a venda de cosméticos; tirar as botas do gato para a venda de roupas íntimas ou usar a imagem da estrutura familiar dos sete anões para vender plano de telefonia celular. 126
- Figura 44 a 46: Ilustrações de Anna Laura Cantone para *João e Maria* (2010c), reescrito por Roberto Piumini, tradução de Daniela Bunn 131
- Figura 47 e 48: Ilustrações de Salmo Dansa, para *João e Maria* (2003), recontado por Julio Emilio Braz. À esquerda, conversa do pai com a madrasta; à direita, João e Maria na casa da bruxa, saciam a fome e o desejo de comer. 132
- Figura 49: O gato de botas, de Anna Laura Cantone, em *Alice viaja nas histórias* (2007a), de Rodari 133
- Figura 50 e 51: Capa de *A verdadeira História dos três porquinhos* (2005), e um lanche repleto de “bichos engraçadinhos”, ilustração de Lane Smith para a história de Jon Scieszka 135
- Figura 52 a 56: Ilustração de *Branca de Neve* (2010a), por Anna Laura Cantone para o reconto de Roberto Piumini, tradução de Daniela Bunn. Destaque para o aparecimento de um elemento-chave em todas as imagens: a maçã. 137
- Figura 57: Momento da metamorfose sapo/príncipe, ilustração de Walter Crane (1875) 138
- Figura 58: Ilustração de Lucina Silva para *O rei sapo* (1996), recontado por Tatiana Belinky 138
- Figura 59: O beijo em *O feitiço do sapo* (1995), texto e ilustrações de Eva Furnari 139
- Figura 60: *A princesa Tiana e o Sapo Gazé* (1998), de Márcio 140

Vassallo, ilustração de Mariana Massarani

Figura 61: Alternância de cores para o chapéu da personagem, ilustração de Alesandro Sanna para o livro <i>Uma história atrapalhada</i> (2007b), de Rodari	146
Figura 62: Uma bela cesta na ilustração de Stephen Player, para a versão dos Grimm, clássicos da Editora Caramelo (2007)	147
Figura 63: Ilustração de Gustave Doré (1861)	147
Figuras 64 a 66: Ilustrações de Rui de Oliveira (2005)	148
Figuras 67 a 82: Ilustrações de meninas, lobos e devorações por diferentes profissionais	149
Figura 83: A <i>alimentamorfose</i> do lobo na ilustração de Ziraldo acompanhando o jogo de palavras proposto por Chico Buarque para <i>Chapeuzinho Amarelo</i> (2005)	154
Figura 84 a 86: Em <i>A verdadeira História de Chapeuzinho Vermelho</i> (2008), de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini, a menina e o lobo em cenas alimentares	155
Figuras 87 e 88: O elegante lobo antropomorfizado de <i>O menino que gritava olha o lobo</i> (2009), texto e ilustração de Tony Ross	162
Figuras 89 a 91: Das memórias de adolescência ao martírio do personagem em <i>O Chapeuzinho Cinzento</i> (2008), ilustração de André Letria	163
Figura 92: Uma cesta com frutas e uma porquinha preocupada, na ilustração de Victor Tavares para <i>Que jejum!</i> (2010)	167
Figura 93: Capa de <i>Poesias de dar água na boca</i> (2006, 5. ed.), de Jonas Ribeiro, ilustração de André Neves	171
Figura 94: Capa de <i>Sabor de Sonho</i> (1997), de Cláudia Feldman, ilustração de Claudia Scatamacchia	171
Figuras 95 e 96: Ilustrações de Calvi para o poema “A alface aérea” de Ricardo da Cunha Lima, em <i>De Cabeça par baixo</i> (2007)	177

Figura 97: Capa de <i>O vovô e o ovo</i> (2001), de Simone Schapira Wajman, com ilustrações de André Neves	180
Figuras 98 a 100: <i>Brinque-book com as crianças na cozinha</i> (2005), ilustrações de Estela Schauffert	181
Figura 101: Compotas saltitantes em <i>A cesta da Dona Maricota</i> (2007), ilustração de Martinez	183
Figuras 102: <i>Saborosa viagem pelo Brasil</i> (2004), ilustração de Cláudia Scatamacchia	185
Figura 103: Intertexto em <i>Poemas e comidinhas</i> (2008), ilustração de Caó Cruz	185
Figura 104 a 106: A imagem do tamanho em contraste no imaginário da criança, a figura do boi-de-mamão, ora grande, ora pequena nas ilustrações de Gerson Conforto para <i>Bem do seu tamanho</i> (1986), de Ana Maria Machado.	198
Figuras 107 e 108: <i>O homem que não parava de crescer</i> (2005), de Marina Colasanti (ilustrações da autora)	199
Figuras 109 e 110: Ilustrações de Alice, feitas em 1865, por John Tenniel	200
Figuras 111 e 112: As gentes miúdas na <i>Barba do tio Alonso</i> (2008), ilustrações de Anna Laura Cantone	203
Figura 113: Dedicatória de Marina Colasanti ao livro <i>O homem que não parava de crescer</i> (2005)	206

Lista de tabelas

Tabela 1: Publicações de Gianni Rodari de 1950 a 1980	49-50
Tabela 2: Traduções de Rodari publicadas no Brasil de 1982 a 2010	57-58
Tabela 3: Índice do livro <i>Gramática da Fantasia</i> e resumo de cada um de seus capítulos	60-66

Lista de músicas (trilha sonora)

<i>É estranho</i> , Thedy Corrêa (Nenhum de Nós)	26
<i>Nella Fantasia</i> , Chiara Ferrau e Ennio Moricone	46
<i>Te devoro</i> , Djavan	93
<i>Feijoada Completa</i> , Chico Buarque de Holanda	102
<i>Comida</i> , Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Sérgio Britto (Titãs)	114
<i>Fome Come</i> , Sandra Peres e Paulo Tatit (Palavra Cantada)	128
<i>Lobo Bobo</i> , Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli (João Gilberto)	146
<i>Comer comer</i> , Brazilian Genghis Khan	166
<i>Resto de Comida</i> , Cacique e Pajé	190
<i>Prato fundo</i> , Noel Rosa e Braguinha	208

PRÓLOGO

Arcimboldo

Fonte das telas: Kriegeskorte (2005)



O verão, 1573



O cozinheiro, 1570



O Hortelão, 1590

Carl Warner

Fonte das telas: Warner (2007)



Cheesy Tuscan Villa, 2007



Bread Mountain, 2007

Não. Não fortuitamente foram escolhidas as telas e as fotografias de Arcimboldo e de Carl Warner para compor o início deste trabalho que desliza pelos caminhos da literatura e, estranhando-se, passa por veredas da teoria literária, da sociologia do alimento, da educação, do ensino de literatura, da filosofia, da nutrição. Este prólogo, ao modo das peças dos séculos XVII e XVIII, solicita a indulgência dos espectadores e

visa, ao mesmo tempo, criar uma certa familiaridade com as reflexões propostas.

Ao modo de Arcimboldo (1527–1593), os rostos apresentados são construídos, dentre outros componentes, com alimentos: cenouras, carnes, alfaces, cebolas, cerejas, amoras, nabos, alhos, azeitonas, pêssegos. Tais composições reportam-me a um sentido restrito de cultura, o de cultivar a terra, e, ao mesmo tempo, a um sentido de

identidade e individualidade expressas em cada rosto. Não somente pelo tema alimentar essas telas chamam a atenção, mas porque geram estranhamento – inquietam o espectador e solicitam um olhar híbrido, aquele que percebe o todo (o rosto), as partes (os alimentos) e as possibilidades do além (como as reversíveis telas *O cozinheiro* e *O hortelão*, ao serem viradas de ponta-cabeça), para ver é preciso desautomatizar a percepção. Muitos dos livros dedicados à criança de hoje requerem algo desse modo de olhar, pois texto e ilustração se coadunam no mesmo espaço. Para isso, o leitor-ouvinte e o ouvinte-leitor são convidados a acompanhar com olhar atento o lugar dos códigos.

Poderia ter requisitado, ainda, o olhar mais realista de Rembrandt, de *O boi esquartejado*, naturezas mortas, ceias religiosas largamente retratadas, como a de Da Vinci, mas prefiro as *foodscape* (junção das palavras *food* e *landscape*) de Carl Warner (1963-), fotografias que atualizam a proposta de Arcimboldo. Ao utilizar ingredientes básicos da cozinha universal, Warner recria cenas e paisagens fantásticas com

alimentos, como em *Cheesy Tuscan Villa* (na qual a Toscana é representada por árvores de salsa, pinheiros de pimentão e um castelo de queijo), em *Bread Mountain* (uma montanha de pão), em *Salmon seas* (um mar de salmão, com terra de pão e rochas de batata) e outras fotografias que mostram balões de raviólis, trens de chocolate e montanhas de sorvete que bem lembram as imagens de muitos livros infantis, em terras imaginárias nas quais tudo é alimento.

Em Arcimboldo e Warner, é a *estranheza* que dialoga com os trabalhos. Com essas prerrogativas nos debruçaremos juntos em alguns textos literários e em algumas ilustrações, e estranharemos imagens e textos que se engendram e passam a se resignificar de forma diferenciada na relação todo-parte, assim como os alimentos ao compor os rostos e as paisagens. Restos e fragmentos teóricos, perguntas e possibilidades multiplicam-se. Ponho à mesa a refeição, sirvo os escritos em fatias e apresento os ingredientes para que o leitor possa sentir o gosto de cada Capítulo, do *fragmento* à composição.

O jogo do cardápio

Antepasto

QUANDO COMECEI A ESTRANHAR	25
Literatura infantil: uma temática menor	35
Repassando o cardápio	39

1 Carnes Seleccionadas

DO TEXTO À MESA DO LECTOR – O banquete de fantasias oferecido por Gianni Rodari	45
Rodari no Brasil: críticas e traduções	55
A Gramática da Fantasia: fragmentos de um estudo	58
Perguntas, identidades, alimentos e viagens nas histórias traduzidas	78

2 Saladas Históricas

LITERATURA COMO ALIMENTO – a metáfora	92
Escolher, temperar, cozinhar: a comensalidade do texto teórico	93
O atrativo e o nutritivo: fatiando ideias	102

3 Festival de Massas

O ALIMENTO NA LITERATURA – a imagem	113
A escolha dos ingredientes	114
Dos contos orais ao livro infantil: memórias e releituras	122
Vítimas da (própria) boca: a fome total e o desejo comer	128
Sobre chapéus, lobos e cestas: algumas releituras estranhas	146
Para leitores gulosos: devoração cultural	166
Relações familiares, comida caseira e educação alimentar	180

4 Porções

RESTOS E RELAÇÕES COM O MENOR	189
Dos detritos teóricos aos textos literários: (pro)porções e tamanhos	190
“Espelho meu, espelho meu, que tamanho tenho eu?”	196

Digestivo

(IN)SACIEDADE	207
---------------	-----

Sobremesas

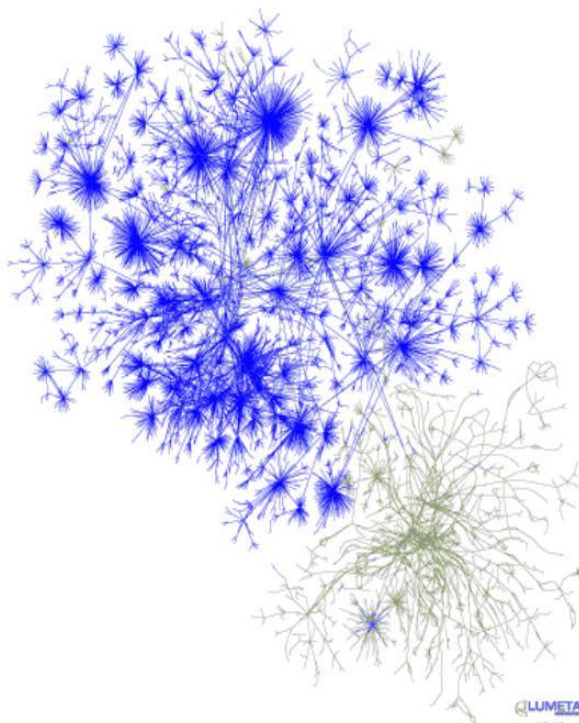
REFERÊNCIAS – o que foi devorado	212
----------------------------------	-----

Ingredientes

APÊNDICE: Lista dos títulos analisados	255
ANEXO: Gianni Rodari: <i>vita e opere</i>	260

Antepasto

QUANDO COMECEI A ESTRANHAR



* Modelo de rizoma

QUANDO COMECEI A ESTRANHAR

(Trilha sonora: *É estranho*, Thedy Corrêa)

No mercado de Garivate, na Itália, às vezes aparecem alguns homenzinhos que vendem de tudo, e é difícil encontrar vendedores tão bons quanto eles. Uma sexta-feira apareceu ali um homenzinho vendendo coisas estranhas: o Monte Branco, o Oceano Índico, os mares da Lua. Ele tinha tanta lábia que depois de uma hora só lhe restava para vender a cidade de Estocolmo. [...]

Gianni Rodari, fragmento de “Comprando a cidade de Estocolmo”, em *Fábulas por telefone* (2006, p. 48)

Estranho, tornando em verbo ou adjetivando, esta palavra é a chave para muitas percepções. Na crítica literária, as sensações gustativas são muitas vezes requisitadas e a metáfora *literatura como alimento* é acenada por um vasto campo semântico: o gosto pela leitura, o sabor de um texto, a poesia como pão, o apetite do leitor, o texto *light*, o paladar literário, a escrita que nutre, a digestão do conhecimento, o texto literário



Figura 1: O olhar desconfiado em *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagens* (2005), de Rui de Oliveira

como biscoito fino, grão imastigável, dentre tantas outras. São metáforas oferecidas com muita astúcia ao leitor especializado que desconfia (como a Chapeuzinho da Figura 1), mas que facilmente as digere.

Com metáforas de “fácil digestão”, que coexistem com as imagens híbridas das histórias, alimentarei as discussões que proponho acerca da relação entre literatura, infância e ensino propondo um diálogo com meus leitores, sendo eles, professores, alunos de graduação, críticos, agentes de formação e mediação de literatura. A escolha do foco da pesquisa (literatura infantil) surgiu de minha experiência como professora substituta nos cursos de Letras e Pedagogia na Universidade Federal de Santa Catarina. Ao selecionar material literário para o trabalho com os alunos de graduação, ao participar de eventos, conhecer escritores e ilustradores, um mundo que parecia estar na *Terra do Nunca*

abriu-se novamente, pois os caminhos acadêmicos levaram-me a redescobrir a *literatura infantil*¹ adormecida em minhas memórias: novas e antigas histórias passaram a conviver no mesmo espaço. Após a leitura do capítulo “Signos Brasileiros de Educação Literária”, do livro *Educação Literária como metáfora social* (2000), de Cyana Leahy-Dios, em uma das disciplinas cursadas no início do Doutorado, comecei a centrar meus estudos em torno da temática do alimento. Leahy-Dios utilizou uma metáfora para mostrar a situação dos professores de literatura que, na maioria das vezes, oferecem aos alunos, na microestrutura da sala de aula, uma alimentação pouco nutritiva, cheia de conservantes, entregue, muitas vezes, em uma ornamentada bandeja didática².

O quadro atual mostra professores de literatura simplesmente arrumando em uma bandeja didática a refeição pouco nutritiva imposta em sua formação e preparada pelos livros didáticos.

Cyana Leahy-Dios,
em *Educação Literária como metáfora social* (2000, p. 200)


Ao trabalhar com disciplinas como Metodologia e Prática do Ensino nos cursos citados, e, ainda, em projetos de extensão ou em Especializações, observei que muitos graduandos e professores da rede escolar tinham experiência com leitura ou contação de histórias, mas escassos conhecimentos, principalmente crítico e teórico, sobre literatura infantil, bem como, pouco ou nenhum critério de seleção para a escolha dos textos literários a serem levados para a sala de aula. Quando tinham critérios estavam mais atrelados aos conteúdos e objetivos educacionais do que ao próprio texto, salvo exceções. Visto

¹ Ao utilizar o termo ‘literatura infantil’, a ser discutido posteriormente, entenda o leitor que englobo não só os textos escritos especificamente para crianças como, também, aqueles que podem ser lidos para elas, pois como lembra Coelho (1982, p. 35), originalmente, muitas histórias eram destinadas aos adultos e, com o tempo, foram adaptadas, transformando-se em “entretenimento” para crianças.


² *Literatura Brasileira: Campo Intelectual e Instituições*, disciplina oferecida pela professora Tânia Regina de Oliveira Ramos (membro desta banca) sobre literatura e ensino, em 2007, mudou os rumos da tese e fez com que, a partir da metáfora citada, eu inclísse o alimento no eixo de estudo literatura/ensino. Isso comprova a importância que as disciplinas curriculares desempenham em nossas pesquisas, não somente as aulas e o referencial teórico, mas o contato com os professores e as valiosas discussões com os colegas.

por essa ótica, parece que o texto literário serve à escola, enquanto deveria ser o contrário, ou seja, a escola deveria servir-se, fartar-se com o texto literário, no bom sentido alimentar. Mostro, aqui, a partir dessas linhas, meu ponto de partida, minha referência: a escola. Pude observar, também, que uma grande fatia dos envolvidos chamava de literatura infantil todo e qualquer livro que se destinasse à criança, como livros-brinquedos, livros informativos ou instrutivos sobre trânsito, reciclagem, alimentação saudável, entre outras temáticas. Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *A formação da leitura no Brasil* (1996), mostram a trajetória do livro e da leitura e destacam o fato de que a criança passou a ser vista como um consumidor em potencial, o que impulsionou as publicações de obras infantis, muitas vezes, com intuítos meramente pedagógicos que foram e são adotadas pelas escolas como *literatura*.

Peter Hunt (2010a), professor e crítico de literatura infantil e juvenil, afirma em entrevista ao jornal *O Globo*, de 21 de outubro de 2010, que o livro infantil não pode ser igual à comida *fast-food*, uma comida “que satisfaz de imediato, mas está longe de ser a opção mais saudável”. Para o crítico, se o aluno apenas acomoda, repete, copia e conserva as informações que recebe, ele se limita àquilo que o professor oferece (nesses termos, uma refeição pouco saudável); o aluno precisa transformar, personalizar, ampliar, desprender-se, ser audacioso e ter segurança nas suas possibilidades.³ Completo o pensamento com Abramovich (1990), pois o que não provoca coceiras, dúvidas, impasses, desejos, não causa surpresas e não traz novos ângulos, não ajuda exatamente a criança a crescer, por isso as propostas de criação, teoricamente embasadas, do livro *Gramática da Fantasia* (1982), do escritor, professor e crítico italiano Gianni Rodari



A obra de Gianni Rodari, iniciada com os primeiros textos em jornais na década de 1950, compõe-se de fábulas, contos, cantigas, poemas, histórias, crônicas, parlendas, teatro, romance, textos críticos publicados em jornais e revistas especializadas, palestras, depoimentos e conferências.



³ Peter Hunt, um dos principais críticos de literatura infantil e juvenil da contemporaneidade, pode ser lido em língua portuguesa, devido à recente tradução (revista e ampliada) de *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010b), livro originalmente publicado no Reino Unido, em 1991. Segundo Ana Maria Machado, escritora e crítica, esta é uma obra já clássica, referência obrigatória nos estudos teóricos da área.

(1920-1980) são importantes para esta pesquisa.

Rodari atribui um papel importante à fantasia, à criatividade e à imaginação, estimulando o professor a ser um motivador da criatividade, tendo sempre em vista a criança como produtora de cultura, ideia com a qual coaduno e é importante para esta pesquisa. Unindo imaginação e fantasia, Rodari envolve seu leitor no saboroso mundo da leitura por intermédio de uma escrita lúdica, surreal, *nonsense* e oferece a esse leitor, crianças, professores e estudiosos, um verdadeiro banquete literário e teórico com foco no desenvolvimento da criatividade.

A epígrafe deste Capítulo⁴ fala sobre a lábria dos vendedores. Na continuidade da história, o homenzinho vende a cidade de Estocolmo a um barbeiro que achou ter feito um bom negócio, pois a trocou por um corte de cabelo e uma massagem. O novo dono de Estocolmo vai à Suécia conhecer sua propriedade com o certificado de compra em mãos enquanto o narrador comenta: “[...] o barbeiro estava enganado: tinha pagado muito caro por ela. Porque toda criança que vem a este mundo tem o mundo inteiro ao seu dispor e não precisa pagar um centavo por ele; basta arregaçar as mangas, estender e apanhá-lo.” (RODARI, 2006, p. 49). Ao aplicar esta imagem ao ensino, questiono: estaríamos constantemente dando certificados sem valor às nossas crianças? Ou estamos dando certificados de *produtores de cultura*, ao modo de Rodari?

Desde que comecei a estranhar toda essa relação entre livros, crianças, crítica, mercado, ensino, escola, sempre vem em mente a pergunta *o que estamos fazendo com a literatura em sala de aula?*, uma pergunta com muitas respostas e, implicitamente, muitas outras perguntas. Acredito no fato de que a escolha de determinado texto ou livro pode facilitar o trabalho do professor, na medida de sua potência de contágio criativo e, conseqüentemente, a produção de sentidos por parte do aluno (coadunando com as ideias de Hunt, Abramovich, Rodari e Barthes). Parto do ponto de que, para fazer um trabalho interessante com a literatura infantil em sala de aula, o professor precisa saber primeiramente a importância desta, entender as diferentes linguagens com as quais as histórias e os livros infantis dialogam com seus leitores e ter adequados critérios de seleção, dessa forma, poderá oferecer uma farta bandeja de opções aos seus alunos. Uma bandeja farta não quer dizer uma bandeja cheia dos mais novos, coloridos e híbridos livros, pois sabemos que a realidade de nossas escolas, as condições de

⁴ Usarei “Capítulo”, com inicial maiúscula, sempre que me referir a um capítulo desta tese.

aquisição de livros por parte de nossos professores, bem como a própria mesa do brasileiro não permite tanta fartura. Mas, podemos pensar numa bandeja farta no sentido de saber trabalhar de forma criativa e criteriosa com o material que temos em mãos.

Dois fatores me preocupam, um é referente aos contos de fadas ou àquelas histórias folclóricas contadas por nossos avós, que são desconsideradas por muitos adultos e, na verdade, fazem parte da literatura oral; outro fator é o desperdício de conhecimento produzido em torno da literatura infantil que, muitas vezes, não chega às mãos dos professores ou mesmo dos pais. Leahy-Dios aponta que professores e intelectuais são categorias cuja diferença está colocada no plano do valor sociopolítico, mais do que o próprio campo do saber, como se apenas na Universidade se produzisse conhecimento válido. É sabido que a maioria dos professores não se sente um intelectual e, muitas vezes, a barreira é meramente social, como se para um, da licenciatura, se estendesse somente a prática e para o outro, do bacharelado, somente a teoria.

Após diagnosticar as problemáticas de minha pesquisa (pouco conhecimento teórico e crítico sobre literatura infantil, sobre o que é leitura literária e sobre critérios de escolha) articulei, de forma simples, um referencial teórico que pudesse potencializar ou contribuir para a abertura de um olhar menos preconceituoso e mais seletivo e crítico em relação à literatura infantil, atenta a minha linha de pesquisa “Textualidades Contemporâneas”, que visa estudos sobre a produção cultural contemporânea, em suas várias manifestações, buscando a multiplicidade de relações de caráter intertextual e dos paradigmas teóricos de interpretação da cultura contemporânea – estudos ligados a minha prática em sala de aula.

O que pretendo com essa pesquisa não é fornecer metodologias específicas, mas eixos temáticos com múltiplas saídas teoricamente embasadas para o trabalho com a literatura infantil em sala de aula e atenta à *isca* que elegi: o alimento. Destaco a importância da fantasia e da imaginação no processo de cognição e no desenvolvimento humano, elementos que percorrerão estas linhas juntamente com as questões que norteiam minha pesquisa: Como o alimento é representado nas histórias infantis? Dos contos de fadas às histórias contemporâneas, o alimento sofreu alguma alteração no modo como é representado? O alimento desempenha ou não um papel significativo para o imaginário infantil? O alimento presente nas histórias pode ou não contribuir para o trabalho com a literatura em sala de aula?

A hipótese levantada é a de que histórias que trabalhem com a temática alimentar de forma lúdica e estética podem contribuir para o trabalho com a literatura em sala de aula ao funcionar como elemento de sedução para o leitor, tendo como *modus operandi* as propostas de Rodari, por ser o alimento algo ao mesmo tempo presente no quotidiano (social e culturalmente) e ressignificado por muitas histórias, apresentando papel significativo na maioria dos enredos. Para dar conta dessa hipótese, focarei a argumentação em estudos sobre a sociologia do alimento e sobre as propostas de Rodari, pois, além de saber escolher um bom ingrediente, precisamos saber suas potencialidades para tirar dele os mais saborosos pratos ou, no caso, as mais saborosas leituras. Rodari assinala a fome como uma das grandes tragédias do século XX, tanto do corpo como da alma e, que ambos precisam ser nutridos, talvez por isso seus textos literários e teóricos reflitam uma significativa ligação com o alimento. O ato de comer tem para o autor um significado simbólico: “comer torna-se um ato estético”, afirma.

Tendo em vista o ato de comer como um ato, além de necessário, estético, minha hipótese avalia a presença significativa da *imagem* do alimento, nas histórias, ligada a fatores históricos e culturais (como o tipo de alimento, os processos de industrialização, a comensalidade e mesmo a atualização e exclusão de alguns componentes, ao se tratar de histórias clássicas, como a exclusão do vinho, por exemplo, da cesta de *Chapeuzinho Vermelho*) e marcada por fortes traços de *estranhamento* (tanto no texto como nas ilustrações) e que estes traços aliados aos processos de fantasia e imaginação contribuem para tornar o texto mais atrativo ao leitor – nos termos que proponho, a um *leitor menor*.

Procurarei distinguir dois momentos de minha pesquisa, nos quais encontrei a presença do alimento: na crítica literária e na educacional, pelas quais o alimento aparece como *metáfora* (e seu sentido é o dado e se desfaz rapidamente, apaga-se, desintegra-se na relação real/simbólico,

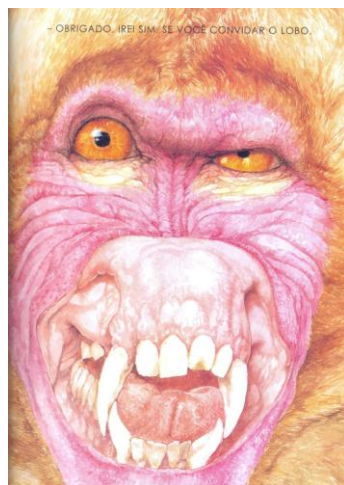


Figura 2: Estranhamento: assustador babuíno em *Bruxa, Bruxa venha à minha festa!* (1995), de Arden Druce, ilustração de Pat Ludlow

é de fácil digestão, embora seja também criadora de imagens); e no texto literário, pelo qual aparece como *imagem* (os sentidos se multiplicam, proliferam, pois são reelaborados no campo do imaginário). A *metáfora do alimento* parece-me apropriada, sendo que nos alimentamos também da leitura e da própria linguagem, devoramos livros quando estamos com fome, salivamos ao ler a descrição de uma cena, podemos até sentir o cheiro das gostosuras da Dona Benta ou do peru na noite de natal, chegamos até a nos sentir como artistas da fome à procura de pratos que nos atraíam. Já a *imagem do alimento* permeia não só as antigas histórias da tradição oral (que, segundo Cecília Meireles, são os primeiros livros da criança) como os contos e as releituras contemporâneas⁵. Mobilizando sentidos, essa imagem alimentar será ressaltada nos livros por dois caminhos (códigos) que se unem atualmente pelo estranhamento: texto escrito e ilustração⁶.

Passei a recolher textos literários e fragmentos de críticas literárias e educacionais nos quais o campo semântico do alimento era empregado – no pequeno fragmento de um livro, no resto de um parágrafo, em uma pequena linha crítica, no detalhe de uma ilustração, no menor, lá reside o objeto de meu estudo. Quando comecei a selecionar os textos literários que se referiam à comida e ao ato de comer de forma peculiar, encontrei muitas surpresas a exemplo do apelo, não necessariamente moralizante, mas educativo, como em muitos discursos paternos. Ao mapear essa presença nas histórias selecionadas (no total de 163 títulos dispostos no Apêndice), observei, primeiramente, como o alimento se mostrava em geral nos contos de

⁵ Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1990, p. 79), pensando com Freud e Lacan, ao falar da “Desrealidade”, ressalta que a recusa, oposta à realidade, pronuncia-se por meio de uma fantasia: “tudo ao meu redor muda de valor em relação a uma função, que é o Imaginário”. O imaginário, que fantasia as utopias de amor, entrega-se, para Barthes, à imagem e em relação a ela. A metáfora dos textos críticos estaria, assim, mais para o “eu-te-amo” de que fala Barthes, ou seja, *sem nuances*, afinal, “passada a primeira confissão, ‘eu te amo’ não quer dizer mais nada” (p. 98); essa fórmula não corresponde a nenhum ritual, tudo está no *lançamento*. A *imagem*, a quem dedica um fragmento do livro (p. 124-125), destaca-se, é pura e clara, precisa, completa, caprichada, é aquilo de que se é excluído, mas ao mesmo tempo aquilo que prende. Para Barthes, a imagem é peremptória como as imagens de uma relação amorosa. [Como se pode perceber nesta nota e a seguir, ao longo do texto, menciono o nome do autor, ano e página e, quando descrevendo mesmo autor e obra em sequência, apresentarei apenas a página correspondente à citação.]

⁶ Digo isso, pois, na história da ilustração encontramos momentos em que ela era entendida meramente como reprodutora do texto escrito. Hoje, a ilustração é um texto paralelo e disponibiliza ao olhar muitos elementos, inclusive não presentes na escrita, influenciando e possibilitando novas leituras.

fadas, que tipo de resíduo em relação ao campo alimentar permanecera ou que tipo sofrera alterações nas histórias mais recentes. É meu interesse reforçar a importância dos contos de fadas, pois são, geralmente, o repertório que a criança ainda não leitora da palavra traz de casa e da educação infantil, além de serem histórias constantemente requisitadas nas releituras ou na mídia – propagandas, cinema, desenhos animados.

No limiar entre o individual e o social, o real e o simbólico, o alimento pode tanto unir em tempos de abundância como afastar em tempos de fome. Nos contos de fadas (aqui já estamos no campo do imaginário), a falta (e mesmo o desejo) do alimento move muitas narrativas, como em *João e Maria* e *O Pequeno Polegar*, abandonados na floresta pela escassez da comida.

No emaranhado de emoções e lembranças de uma infância que não nos abandona é que se misturam as *imagens* como ingredientes de muitas histórias: da cesta levada à vovó por *Chapeuzinho Vermelho* à devoração pelo lobo, das migalhas de pão à casa comestível em *João e Maria*, do banquete servido pelo Rei ao sapo em *Henrique de Ferro* (mais conhecido como *A Princesa e o Sapo*), das ceias de Ano Novo vistas das janelas pela *Pequena Vendedora de Fósforos* aos delírios da fome, dos feijões em *João e o pé de feijão*, dos potes de mingau em *Cachinhos Dourado e os três ursos*, do gato devorando o ogro e da ceia com o Rei em *O Gato de Botas*, do *Soldadinho de Chumbo* na barriga do peixe que ia à mesa ou do leite derramado em *A menina do leite*. Nestas narrativas clássicas, a trajetória do ato de comer poderia ser dividida em dois momentos: personagens que comem e personagens que são comidos – um personagem torna-se



Figuras 3 e 4: Ilustrações que marcaram minha infância, de *A Pequena Vendedora de Fósforos* (1970), de H. C. Andersen

também alimento de outro marcado pela fome (total e oculta), pelo comer e pela (in)saciedade.

Se para Deleuze (1997) toda obra é uma viagem percorrida em virtude de trajetórias interiores que a compõem, e porque não anteriores, evoco, mesmo sem *madeleines*, minha memória involuntária e lembro-me dos sabores de minha infância: a groselha tomada na porta da cozinha, a torta de amendoim saboreada na casinha de bonecas, as histórias contadas por minha mãe todas as noites antes de dormir – sabor de uma *felicidade clandestina* ao rever meus velhos livros de histórias (como as marcantes Figuras 3 e 4). *A Pequena Vendedora de Fósforos*, de Hans Christian Andersen, assim como a *Chapeuzinho Vermelho*, dos irmãos Grimm, somaram-se às discussões sobre livros, leituras, sobre canibalismo e antropofagia na Universidade e aos contos de Rodari timidamente lidos – fragmentos que povoam meu imaginário e minhas prateleiras há 30 anos. Apresentarei, então, reflexões de um sujeito que é, ele mesmo, resto *de outros* e *de outras épocas* de si mesmo – detritos descartados, resíduos remanescentes, fragmentos de leituras, apenas restos e trajetórias. Se cada um é o que come, com quem come e como come, poderíamos lançar mão dessa metáfora à leitura: cada um é o que lê, com quem lê e como lê – somos comida e leitura. Como afirmou Victor Hugo, ler é beber e comer – o espírito que não lê emagrece tal como o corpo que não come. Ler e comer tornam-se um par reflexivo.

Comer, ser comido, é o modelo de operação dos corpos, o tipo de sua mistura em profundidade, sua ação e paixão, seu modo de coexistência um no outro. Mas falar é o movimento da superfície, dos atributos ideais ou dos acontecimentos incorporais

Gilles Deleuze, *Lógica do Sentido*
(1989, p. 179)

Literatura infantil: uma temática *menor*

O termo *menor* nesta pesquisa será potencializado, pois pretendo trabalhar com sua polissemia. Maria José Palo, no livro *Literatura Infantil – voz de criança* (1986), abre sua discussão questionando o “ser infantil” da literatura remetendo-se, em suas palavras, ao *qualificativo especificador* (o infantil) em uma categoria mais ampla e geral do fenômeno literário, em linhas gerais, uma minoria *sem voz*. Segundo Palo, o vínculo entre os adultos “que possuem saber e experiência suficientes para que a sociedade lhes outorgue a função de condutores daqueles seres que nada sabem e, por isso, devem ser-lhes submissos” e as crianças é de dominador e dominado (PALO, 1986, p. 5). A literatura infantil, surgida como *forma literária menor* (e aqui o princípio norteador de toda a questão sobre o menor e os restos a ser discutida no último Capítulo), com funções utilitárias e pedagógicas, servia-se do texto para transmitir lições de moral. No contexto brasileiro, a crítica e ensaísta Nelly Novaes Coelho (1982) já apontava os problemas de conceituação do termo e a necessidade de formação de uma



Figura 5: Chapeuzinho e o lobo, ilustração feita em 1861, por Gustave Doré

Vulgarmente, a expressão ‘literatura infantil’ sugere de imediato a idéia [sic] de belos livros coloridos destinados à distração e prazer das crianças em lê-los, folheá-los ou ouvir suas histórias contadas por alguém. Devido a essa função básica, até bem pouco tempo, a Literatura Infantil foi minimizada como criação literária e tratada pela cultura oficial como um gênero menor.

Nelly Novaes Coelho,
em *A literatura infantil* (1982)

nova mentalidade acerca do tema.

Ana Maria Machado, em uma palestra proferida na Academia Brasileira de Letras em abril de 2005, com o título “Pelos frestas e brechas”, tateou pelas frestas a importância da literatura infanto-juvenil brasileira, que não surgiu da noite para o dia e precisou de precursores, críticos, leitores para se constituir⁷. Ao usar uma metáfora que bem nos cabe, Machado afirma que toda a digressão realizada ao longo da palestra (unindo restos para compor um histórico) foi necessária para que se entendesse a *estatura* de nossa literatura infanto-juvenil, afirmando ter sido Monteiro Lobato (escritor e editor) o primeiro a abrir uma brecha para uma renovação de uma literatura considerada *menor*. Carlos Drummond de Andrade (como Rodari) soube entender a ausência de limites qualitativos entre a designação literatura infantil e a literatura: “o gênero literatura infantil tem, a meu ver, a existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de se constituir *alimento* para o espírito da criança ou jovem e se dirige ao espírito adulto?” (ANDRADE *apud* PENTEADO, 2001, p. 22, grifo meu)⁸.

Na história dos estudos teóricos sobre literatura infantil, Maria A. A. Cunha, em *Literatura Infantil* (1985), defende a literatura como arte e acredita que, independentemente de ser infantil ou não, essa literatura precisa despertar múltiplas possibilidades de leitura:

⁷ A crítica realizada no Brasil, que pensa a relação da literatura com a infância, está, em sua maioria, atrelada a questões históricas da leitura, da formação do leitor e da recepção do texto (ZILBERMAN, 1983; 1989; 2005; COELHO, 1982; PALO, 1986; AGUIAR; BORDINI, 1988; 2001, dentre outros) e embasada nos pressupostos da estética da recepção e da teoria do efeito, propostos por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. Estes não serão abordados nesta pesquisa, pois opto pela fundamentação filosófica presente em Gianni Rodari, Roland Barthes e Walter Benjamin para pensar a relação entre livros e infância.

⁸ Harold Bloom (2003b), em entrevista para a Revista Época, publicada em 03 de fevereiro de 2003, afirma que diferenciar livros para crianças e para adultos foi útil na divisão do mercado do século passado, mas que hoje encobre um fato grave, nas palavras do crítico, o de que a estupidez está acabando com a cultura literária e que as crianças de hoje não são mais burras que as de antigamente. Bloom afirma que a solução está em vencer os modismos e chamar a atenção para os bons exemplos literários (particularmente, não vejo prejuízo em relação ao termo, desde que se tenha a consciência sobre as discussões dessa conceituação). Bloom afirma, por ocasião das antologias *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades* (2003a), que foi um menino bastante solitário e que teria estado bem mais isolado se poemas e histórias não o tivessem alimentado e se não continuassem a incentivá-lo. O crítico atenta para a falta de densidade em muitos livros infantis e que a solução está na boa leitura, em todas as idades.

Na medida em que tivermos diante de nós uma obra de arte, realizada através de palavras, ela se caracterizará certamente pela abertura, pela possibilidade de vários níveis de leitura, pelo grau de atenção e consciência a que nos obriga, pelo fato de ser única imprevisível e original, enfim, seja no conteúdo, seja na forma. Essa obra, marcada pela contação e pela plurissignificação, não poderá ser pedagógica, no sentido de encaminhar o leitor para um único ponto, uma única interpretação da vida. (CUNHA, 1985, p. 22-23).

Para potencializar os termos ‘infância’, ‘infantil’ e ‘menor’ apoiar-me-ei em Deleuze e Guattari, Walter Benjamin e Gianni Rodari, pensando, principalmente, no termo ‘infância’ como algo que não se restringe a uma experiência cronológica, mas a um devir-criança que é sempre contemporâneo – o encontro entre o adulto e a criança. Não é *chrónos* (a história), é *aión* (o devir) – o tempo *aiónico* não é uma etapa, é um devir.

Alguns críticos brasileiros, como Silvio Gallo (2003), pensam nos deslocamentos entre Deleuze e a Educação propondo uma educação menor a partir das prerrogativas encontradas em *Kafka: por uma literatura menor* (DELEUZE; GUATTARI, 1977) ou discutindo questões como “rizoma e educação”, “educação e controle”, partindo do pressuposto de que muitas questões abordadas por Deleuze podem fazer interface com temáticas educacionais.

Analisar a literatura infantil por esta perspectiva, a do *menor*, potencializada pelas ideias de Deleuze e Guattari é coadunar com a ideia de que *menor* não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de uma diferença dentro de sua própria literatura. Para Deleuze, a criação de conceitos é, também, um ato de *roubar* conceitos outros: o roubo é criativo, afirma. Roubando conceitos-chaves, pretendo repensar não o ensino *da* literatura, mas a relação literatura *e* ensino e tentar pensar o *menor* como algo re-potencializado.

Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.

Deleuze e Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor* (1977, p. 25)

A inspiração teórica fornecida por Deleuze e Guattari ajudar-me-á a (re)encontrar na proposta de rizoma um modelo no qual será possível analisar como os textos clássicos se deslocam, se atualizam e se engendram, principalmente no estudo da obra de Rodari traduzida ao português—temos apenas restos potencializados e pequenos fragmentos. Num esforço de introduzi-lo no círculo de estudos literários, dedico um capítulo ao autor.

O modelo de rizoma⁹ interessa para esta pesquisa, particularmente para a concepção de sua estrutura, pela conexão múltipla de cadeias semióticas, cuja diversidade não se deixa sobrecodificar. Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro que pode ser rompido,

[...] num devir-criança que não é eu, mas cosmos, explosão de mundo: uma infância que não é a minha, que não é uma recordação, mas um bloco, um fragmento anônimo infinito, um devir sempre contemporâneo.

Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica*
(1997, p. 129)

É preciso pensar o devir-criança enquanto átomos de infantilidade, que produzem uma política infantil (desta vez, sim) molecular, que se insinua nos afrontamentos molares de adultos e crianças...

Sandra M. Corazza, “Infancionática”,
em *Composições*
(CORAZZA; TADEU, 2003, p. 101)

De um lado, está o contínuo: a história, *chrónos*, as contradições e as maiorias; do outro lado, o descontínuo: o devir, *aión*, as linhas de fuga e as minorias. [...]

Por isso o devir é sempre minoritário.
Walter O. Kohan,
em *Lugares da infância* (2004)

⁹ O verbete ‘rizoma’, oriundo da Botânica, refere-se à estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como engrossar e transformar-se em um bulbo ou tubérculo, independente de sua localização na figura da planta. É um sistema de radículas que se atravessam, não sabendo de qual árvore se originou. O modelo serve para exemplificar um sistema epistemológico onde não há uma raiz única (como no sistema arbóreo), ou seja, proporções ou afirmações mais fundamentais do que outras. O rizoma, ou melhor, os rizomas são conhecidos por sua propensão a se espalhar rapidamente. O modelo de rizoma tem precedentes em Gregory Bateson e Jung. Este último usou o termo para descrever o inconsciente universal e a presença de um conjunto de imagens compartilhadas. Para Deleuze e Guattari a estrutura emerge contextualmente no rizoma, como uma imagem de pensamento, sem uma centralidade única, mas como pequenas ramificações que se conectam constantemente, em oposição à metáfora tradicional da estrutura do conhecimento que é arbórea, que representa uma concepção mecânica do conhecimento e uma hierarquização do saber. É deste modo que esta tese foi pensada.

quebrado, mas as linhas de fuga não param de se remeter umas às outras. Tudo está conectado com tudo, formando um emaranhado de caminhos e de sentidos (DELEUZE; GUATTARI, 2000) como a imagem apresentada na abertura deste Capítulo – uma teia de significantes e significados. Um pensamento rizomático caracteriza-se como um pensamento múltiplo, desterritorializante, sem pontos de entrada ou de saídas bem definidos, não deve ser confundido com linhagens de tipo arborescentes, mas a um sistema desmontável, conectável, reversível de pensamento.

Repassando o cardápio

No jogo do cardápio o leitor pode, ao mesmo tempo, jogar e comer, seguindo seu desejo¹⁰. No primeiro prato, oferecerei *carnes selecionadas* por um crivo crítico (*Do texto à mesa do leitor*) para o banquete de fantasias oferecido por Gianni Rodari; apresentarei alguns dados biográficos que indicam o percurso e o modo como o escritor pensa a relação da escola com a infância e a literatura, suas publicações e a visão da crítica italiana sobre sua obra; seguido pelo comentário sobre os escritos literários e teóricos *de e sobre* o autor, disponíveis no mercado e no campo intelectual brasileiro (“Rodari no Brasil: crítica e traduções”); analisarei o único referencial teórico-metodológico disponível no Brasil (“*A Gramática da Fantasia: fragmentos de um estudo*”), que versa sobre fantasia e imaginação, *nonsense*, estranhamento e a contribuição dos formalistas russos, jogos de linguagem, as fábulas, a noção de erro, as histórias populares, o alimento, o brinquedo, os detritos e o traço, como linhas de fuga para o material literário, de caráter poliédrico, disponível ao leitor brasileiro (“Perguntas, identidades, alimentos e viagens nas histórias traduzidas”).

¹⁰ Não é intuito estabelecer uma reflexão psicanalítica, mas cabe ressaltar a diferenciação entre ‘necessidade’ e ‘desejo’ – um biológico, o outro simbólico. No desejo ou na necessidade de comer, o homem assimila, incorpora, digere ou não o alimento. Na literatura somos motivados pelo desejo, bom seria se fosse pelo fator biológico: a necessidade. Cabe lembrar a afirmação freudiana na qual “o mundo é movido pela fome e pelo amor”. Temos assim dois tipos de alimentação: o comer solitário e o comer em grupo – comer não só por fome, mas também por desejo, por prazer ou por tradição. Para a Sociologia, o ato alimentar não é só biológico, é também representação de valores culturais – a simbologia da comida e do ato de comer representa a compreensão de valores histórico-culturais e, para Rodari, como já mencionado, de valores estéticos.

Encontrei em Rodari, em Benjamin e Barthes muitos pontos em comum que serão articulados ao longo da pesquisa, principalmente o laço estreito com a linguística, a infância, o brinquedo, a linguagem e a fantasia. Os escritos críticos de Rodari, reflexos de sua estreita relação com a escola, ajudarão a entender a apropriação escolar da literatura e da aprendizagem por meio da fantasia, bem como compreender a categoria de *leitor menor*.

A questão da identidade discutida em muitos livros, como os de Rodari, por exemplo, é também de interesse, pois os papéis que a criança desempenha na sociedade podem e devem, também, ser discutidos na escola. Além disso, como veremos, o próprio alimento é dispositivo de identidade. A partir das prerrogativas de Rodari sobre as releituras dos clássicos, veremos a inclusão dos elementos de *estranhamento* que nos fazem rever e reavaliar os contos que julgamos gastos e conhecidos, e a perceber como os elementos grotescos, as amenizações, as censuras e a glamorização convivem na maioria dos contos.

Como a metáfora da pedra no pântano de Rodari, que jogada na água provoca círculos que proliferam, assim as técnicas-conceitos que serão abordadas na *Gramática da Fantasia* provocam reações em cadeia a partir dos binômios, temas ou prefixos fantásticos, erros criativos, saladas de fábulas e o próprio ato de comer e de estar à mesa, que encantam e ao mesmo tempo causam estranhamento no leitor. Rodari, assim como alguns escritores brasileiros, soube roubar conceitos-chave e escrever em uma língua diferenciada dentro de sua própria língua, uma língua que tocava um leitor peculiar, a criança, desterritorializando ideias e operando agenciamentos coletivos de enunciação – características de uma literatura menor.



Figuras 6 e 7: Diálogo que precede a devoração e momento da devoração em *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagens* (2005), ilustrações de Rui de Oliveira

No segundo prato, de leve digestão, algumas *saladas históricas* (*Literatura como alimento* – a metáfora), no qual apresentarei um apanhado de ideias e metáforas recorrentes na crítica literária e educacional com o aporte teórico de algumas pesquisas realizadas sobre a história da alimentação, a fim se obter subsídios histórico-culturais; destacarei os estudos de Flandrin e Montanari (1998) e de Câmara Cascudo (1977; 2004; 2006), Lody (2008) dentre outros. No campo da crítica esboçarei pensamentos sobre a relação entre saúde, alimento e religião, o comer em comum e a mesa (“Escolher, temperar, cozinhar: a comensalidade do texto teórico”), além de uma nutrição teórica voltada para o campo do ensino (“O atrativo e o nutritivo: fatiando ideias”). Atualmente, a produção de livros para crianças é cada vez mais atrativa, com livros coloridos, imagens em movimento, som e texturas. Como já apontou Marisa Lajolo (2001, p. 9), hoje, “a literatura é produzida por uma indústria tão sofisticada quanto a indústria de alimentos, que oferece molho de tomate para todos os gostos, com coentro ou sem cebolinha, com pedaços grandes de tomate ou como creme homogeneizado”.

Retomo um interessante comentário de Lajolo (2001, p. 11) acerca da infundável discussão sobre o que é afinal literatura. A pesquisadora menciona que entre Oswald de Andrade e Drummond de Andrade, além do sobrenome, existe outra coisa em comum: para ambos, a questão *o que é literatura* exige respostas que retomem e atualizem tudo o que já foi escrito sobre o assunto e que a escola é a avalista e a fiadora do que é literatura, pois é responsável pela sagração ou desqualificação de obras e autores, bem como pela censura estética (p. 19). Afinal, define que literatura não tem *uma* definição, justamente porque tem várias respostas em diferentes contextos históricos, e que a definição importa menos do que o percurso para se chegar até ela, da mesma forma trato o termo ‘literatura infantil’ – mais do que discutir o que é, precisamos potencializar o termo.

No terceiro prato, um *festival de massas* (*O alimento na literatura* – a imagem), apresentarei várias opções para saborear a imagem alimentar, iniciando pelo percurso sobre a escolha e a seleção das histórias do *corpus* de análise a partir de critérios voltados ao texto, à ilustração e aos aspectos gráficos (“A escolha dos ingredientes”). Versarei, primeiramente, sobre alguns compiladores, mostrando também a trajetória da literatura infantil em nosso país (“Dos contos orais ao livro infantil: memórias e releituras”); em seguida, versarei sobre a fome e o desejo de comer em alguns contos clássicos (“Vítimas da (própria) boca: a *fome total* e o desejo de comer”), introduzindo algumas

releituras e, principalmente, destacando na história de Chapeuzinho Vermelho (“Sobre chapéus, lobos e cestas: algumas releituras estranhas”) o texto, a ilustração e as representações das mais variadas cestas levadas à avó. Em seguida, elencarei categorias pertinentes à imagem alimentar: do estético ao educativo (“Para leitores gulosos: devoração cultural”; “Relações familiares, comida caseira e educação alimentar”), ressaltando alguns textos em relação ao corpo, ao apetite, à gula, cardápios poéticos, pomar de sabores, cidades comestíveis e loucas receitas.

A quarta sugestão são as *porções* (*Restos e relações com o menor*), que, como mencionado, faz parte do jogo rizomático do cardápio e o leitor poderá comê-las antes dos outros pratos, pois estão intimamente ligadas ao começo, “quando comecei a estranhar”. A partir dos preceitos de Deleuze e Guattari sobre a definição de *literatura menor*, bem como de Benjamin e Rodari, veremos fragmentos sobre detritos e brinquedos e sobre a dialética do tamanho, que é também uma metáfora para a literatura infantil: afinal, que tamanho ela tem no campo da crítica? (“Dos detritos teóricos aos textos literários: (pro)porções e tamanhos”). Analisarei, assim, o potencial do tamanho em algumas histórias (“Espelho meu, espelho meu, que tamanho tenho eu?”). O menor, assim, está no campo semântico da diferença, da peculiaridade e a imagem que sugiro de um *leitor menor* é daquele que estranha densamente, que tem um olhar híbrido para o todo e para o fragmento, para a diferença e alimenta-se do livro infantil em todas as suas idades, em todo o seu devir.

Como *digestivo*, após o farto banquete, uma conversa final, mas que se quer proliferante e insaciável (*(In)saciedade*). Como *sobremesa*, o referencial teórico devorado. Por fim, a pretexto de anexo e apêndice, o nome dos *ingredientes* utilizados, pois, sem eles, não poderia compor nenhum prato (“Gianni Rodari: *vita e opera*” e “Lista dos títulos analisados” – *corpus* de análise). O texto está permeado de ilustrações que, além de fazerem parte da análise da imagem alimentar, primam também pelo prazer estético do leitor teórico.

Em resumo, o cardápio (um tanto eclético, um tanto mediterrâneo) sugere *antepasto*; *carnes* que se configuram como um prato teoricamente farto e consistente; *saladas históricas*, com folhas verdes bem variadas, ingredientes ralados e fatiados, cuja função é facilitar a digestão dos próximos capítulos e estimular o apetite do leitor; *festival de massas*, o leitor pode se fartar, são massas sortidas e recheadas com múltiplas imagens alimentares e *porções* que são ainda uma opção para os famintos, são pequenas, podem ser comidas antes ou

podem complementar outros pratos; um *licor* para digerir bem tudo que foi escrito; de paladar doce, seguem as *sobremesas* que fornecem nutrição calórica e teórica e, por último, o leitor pode ter acesso aos *ingredientes* usados.

Do canibalismo, da sobrevivência, da antropofagia à estética da fome, da devoração à comensalidade eis o que se apresenta: a comida e o ato de comer fortemente marcados no texto literário voltado para a infância. Para Deleuze e Guattari (1977, p. 30), rica ou pobre, uma linguagem implica uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes, que conseqüentemente encontram sua territorialidade nos alimentos. A mãe que alimenta o filho inicia-o na cultura, seleciona e oferece à criança o que ela vai comer. Segundo Lody (2008, p. 72), este é um dos mais notáveis rituais de socialização – o que se dá pela boca no encontro entre o corpo e o mundo. Como escreveu Rodari no capítulo “Histórias na mesa”, da *Gramática da Fantasia* (1982b, p. 95), “[...] a mãe que fingia enfiar a colher na orelha [do filho] aplicava, sem saber, um dos princípios essenciais da criação artística: ‘estranhava’ a colher do mundo do banal para atribuir-lhe um novo significado [...]”. Comer ou vomitar, eis o alimento de fora para dentro e de dentro para fora, regurgitado, pensado, absorvido em parte pelo corpo de quem devora.

Assim, diante do questionamento de Jorge de Lima, na epígrafe deste trabalho, agregada à figura de Chapeuzinho pensativa após o encontro com o



O HOMEM DA ORELHA VERDE

Gianni Rodari

Um dia num campo de ovelhas
Vi um homem de verdes orelhas
Ele era bem velho, bastante idade tinha
Só sua orelha ficava verdinha
Sentei-me então a seu lado
A fim de ver melhor, com cuidado.
Senhor, desculpe minha ousadia,
mas na sua idade
de uma orelha tão verde, qual a utilidade?
Ele me disse, já sou velho, mas veja que
coisa linda
De um menininho tenho a orelha ainda
É uma orelha-criança que me ajuda a
compreender
O que os grandes não querem mais
entender
Ouço a voz de pedras e passarinhos
Nuvens passando, cascatas e riachinhos
Das conversas de crianças, obscuras ao
adulto.
Compreendo sem dificuldade
o sentido oculto
Foi o que disse o homem de verdes orelhas
Me disse no campo de ovelhas.

(RODARI *apud* TONUCCI, 1997, p. 13)



lobo (Figura 1), compactuo com os dois textos sobrepostos e, ao modo de Gianni Rodari, instigo a *orelha verde* de meu leitor a estranhar e percorrer de *olhos* bem abertos estas linhas e, por fim, descobrir se a literatura infantil é ou não algo tão simples como possa parecer.

1 Carnes Seleccionadas

DO TEXTO À MESA DO LECTOR

– O banquete de fantasias oferecido por Gianni Rodari

Fantástica...mente
Rodari



Foto: Acervo Rodari

DO TEXTO À MESA DO LEITOR

– O banquete de fantasias oferecido por Gianni Rodari
(Trilha sonora: *Nella Fantasia*, Chiara Ferrau e Ennio Moricone)

Gianni Rodari nasceu em 23 de outubro de 1920 em Omegna, na região do Piemonte, e morreu aos sessenta anos em Roma, no dia 14 de abril de 1980. Foi seminarista, professor primário, jornalista, escritor, crítico e violinista. Passou sua juventude em Garivate, província de Varese, foi um bom ouvinte das histórias da tradição oral, dos contos, provérbios e canções da cultura popular. Segundo Italo Calvino, o escritor conseguiu recuperar ritmos e sons das cantigas da tradição oral, explorando a potencialidade da língua italiana com combinações fantásticas, sublimando a atemporalidade da fantasia nas fábulas, lendas e mitos¹¹.

A palavra chorar

Esta história ainda não aconteceu, mas com certeza vai acontecer amanhã. Aqui está o que ela conta. Amanhã uma boa e velha professora levou seus alunos, em fila de dois a dois, para visitar o Museu do Tempo que Passou, onde estão reunidas as coisas de antigamente que já não servem para nada, como a coroa do rei, o cortejo da rainha, o bonde de Monza etecétera. Numa vitrine meio empoeirada estava a palavra chorar. Os alunos de Amanhã leram o cartaz, mas não compreenderam.

Professora, o que quer dizer isso?

– É uma jóia [sic] antiga?

A professora explicou que havia uma época em que aquela palavra era muito usada, e que machucava. Mostrou uma pequena ampola que continha algumas lágrimas: talvez tivessem sido derramadas por um escravo ao apanhar de seu patrão, talvez por uma criança que não tinha casa.

– Parece água – disse um dos estudantes.

– Mas era quente e queimava – disse a professora.

– Será que a ferviam antes de usar? [...]

Gianni Rodari, no livro *Fábulas por telefone* (2006, p. 141-142)

¹¹ Cf. Calvino, *Il Convegno su Rodari*, realizado na Reggio Emilia, em 1982.

Em 1939, Rodari ingressou na Faculdade de Línguas na Universidade Católica de Milão, mas não chegou a completá-la. Começou a lecionar em escolas de ensino básico e aprofundou estudos em Pedagogia, Psicologia e Didática, mostrando ainda interesse em filosofia, literatura alemã, história da arte e religiões. Participou do Movimento de Cooperação Educativa e de encontros com professores da rede escolar italiana, atento, principalmente, às ideias de Freinet (e, posteriormente, informado por Piaget, Wallon, e Vigotsky). Para Rodari, quando se trabalha com as crianças e se quer entender o que fazem e dizem, a Pedagogia não basta e a Psicologia não chega a dar uma representação total das suas manifestações, por isso optou continuar seus estudos como autodidata¹².

Em 1944, após a queda do fascismo, esse autodidata filiou-se ao Partido Comunista Italiano (PCI), participando das lutas da Resistência Italiana. Ao trocar a docência pelo jornalismo, tornou-se dirigente do partido e foi chamado para dirigir jornais e revistas, como o periódico *L'Ordine Nuovo*, da federação comunista de Varese. No mesmo ano começou a trabalhar no jornal *L'Unità* (fundado por Antonio Gramsci), em Milão, no qual assinou



Figuras 8 e 9: Capas das primeiras edições de *Il libro delle filastrocche* (1950), de Gianni Rodari

¹² Vários estudiosos influenciaram Rodari, dentre eles Celestin Freinet (1896-1966), pedagogo anarquista francês, uma importante referência da Pedagogia de sua época. Para Freinet, a educação deveria proporcionar ao aluno a realização de um trabalho real e a escola deveria mudar, pois a considerava teórica e, portanto, desligada da vida. Nesse ponto, Rodari empenha-se muito em fazer com que a escola trabalhe em prol da realidade do aluno. Outros teóricos contribuíram para seu modo de pensar, como: Henri Wallon (1879-1962), para quem o desenvolvimento intelectual da criança envolve corpo e emoções; Jean Piaget (1896-1980), considerado o maior expoente do estudo do desenvolvimento cognitivo, defendeu a tese de que o indivíduo passa por várias etapas de desenvolvimento ao longo da sua vida; Lev Vygotsky (1896-1934), pioneiro na noção de que o desenvolvimento intelectual da criança ocorre em função das interações sociais e condições de vida. A maioria das informações biográficas, a serem apresentadas de forma sucinta ao leitor, tanto sobre teóricos como sobre escritores, foi extraída de seus *sites* pessoais ou da Wikipédia (esta, doravante não mais referenciada).

uma coluna dedicada às crianças. Ainda em 1947, transferiu-se para Roma e passou a dirigir, com Dina Rinaldi, uma edição semanal para jovens (chamada *Pioniere*), com inspirações marxistas diferenciadas da circulação oferecida até então por outros jornais.

Em 1950, lançou seu primeiro livro de cantigas, *Il libro delle filastrocche*, mas somente as obras publicadas a partir da década de 1960, pela Einaudi, importante editora de Turim, tornaram Rodari mais conhecido e, como ressalta Gerardo Leo (2000), marcaram a trajetória de um autor experimental, populista e neorrealista à escrita mais refinada, aberta e com influências surrealistas¹³. O contexto no qual Rodari se inseria foi marcado pela passagem de uma Itália agrícola a uma industrializada, por momentos de reconstrução, pela Guerra Fria, pelo *boom* econômico dos anos de 1960, ocasiões nas quais foi acusado de corruptor de menores e excomungado.¹⁴ É importante estar atento a esse contexto para entender o papel intelectual e as contribuições desse escritor para a cultura italiana. A evolução da língua, da escola e da literatura infantil na Itália, a industrialização da região norte e as migrações, a escolarização em massa e a difusão da televisão também repercutiram nas ideias de Rodari frente às inovações tecnológicas e no seu modo de pensar uma nova escola que se mesclasse com a realidade do aluno (cf. LEO, 2000). Esses dados revelam um pouco sobre o perfil do escritor, suas preocupações políticas e sociais, que influenciaram seu modo de compor uma pedagogia libertária, na qual o sujeito fosse, também, responsável pela sua educação. Era de uma escola e um ensino

¹³ Gerardo Leo, filósofo e professor de literatura infantil, é presidente do Centro de Estudos *Fantasilandia*, autor de vários ensaios e organizador de antologias e textos críticos sobre Rodari. O Centro é uma associação cultural que encontra na metodologia e na didática de Rodari o fio condutor de suas atividades educativas e eventos culturais voltados para crianças, escolas, famílias e operadores culturais, com objetivo de promover a leitura, o jogo e as diferentes expressões artísticas. Disponível em: <<http://www.fantasilandia.net/intro.htm>>. Acesso em: 2009.

¹⁴ Marcello Argilli, importante estudioso da obra de Rodari, em “Quando Rodari era il diavolo”, capítulo de seu livro intitulado *Gianni Rodari* (1990), discute os polêmicos textos marxistas publicados em jornais. Esse título tão sugestivo remete-me diretamente ao livro *Para uma filosofia do inferno na educação: Nietzsche, Deleuze e outros Malditos* (2002b), da filósofa Sandra Mara Corazza, que trabalha com a perspectiva de que se formem profissionais mais *diabólicos* para atuar com a infância – profissionais que criem, inventem, invertam e coloquem tudo às avessas; neste contexto, o adjetivo atribuído à Rodari pelo crítico italiano bem cabe. Segundo Corazza “[...] só pode ser condenado aquele pensamento que não experimenta, não prolonga, não desterritorializa, não foge, não se relaciona com problemas de fora, não abala a confiança na arbitrariedade da língua, nem vive a gagueira e o bilingüismo [sic] dentro da própria linguagem” (2002b, p. 95).

que fizessem rizoma com o mundo que Rodari mencionara em seus escritos e depoimentos¹⁵.

Até o ano de sua morte, foram publicados 30 livros (ver Tabela 1), de diferentes gêneros textuais (contos, poesias, romances, parlandas, cantigas e teatro). Os livros multiplicaram-se após sua morte, coletâneas de contos foram desmembradas e tornaram-se produções diferenciadas nas mãos de inúmeros ilustradores. Algumas de suas histórias foram transpostas para o desenho animado, para o teatro, tornaram-se temas de mostras de arte, de projetos didáticos, de escolas, concursos literários, bibliotecas e até desfiles de moda¹⁶.

**Tabela 1: Publicações de Gianni Rodari de 1950 a 1980
(ordem cronológica decrescente)**

I nani di Mantova (La Sorgente, Milão)	1980
Il gioco dei quattro cantoni (La Sorgente, Milão)	1980
Bàmbolik (La Sorgente, Milão)	1979
Parole per giocare (Manzuoli/ Biblioteca di lavoro, Florença)	1979
C'era due volte il barone Lamberto (Einaudi, Turim)	1978
I viaggi di Giovannino Perdigiorno (Einaudi, Turim)	1978
La gondola fantasma (Einaudi, Turim)	1978
La filastrocca di Pinocchio (Editori Riuniti, Roma)	1974
Marionette in libertà (Einaudi, Turim)	1974
Grammatica della Fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie (Einaudi, Turim)	1973
Novelle fatte a macchina (Einaudi, Turim)	1973

¹⁵ No Anexo “Gianni Rodari – *vita e opere*” é possível visualizar uma cronologia mais detalhada, em língua italiana. Para obter informações biográficas complementares em português, consultar a tese *Expressões Idiomáticas em Rodari: subsídios para elaboração de um dicionário bilíngüe*, de Alessandra Caramori (2006), capítulo 2, item 2.2. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/pos/TESES_DEFENDIDAS/2006/Alessandra_Caramori.pdf>. Acesso em: 2007. Em língua italiana pode ser consultado o *link* <<http://www.giannirodari.it/biografia/index.html>>, as obras de Leo (2000), Argilli (1999) e do próprio Rodari, em sua autoapresentação e autobiografia, estes últimos disponíveis em: <<http://www.rodaricentrostudiorvietto.org/site/9566/default.aspx>>. Acesso em: 2008.

¹⁶ Rodari é ainda muito lido nas escolas italianas, e seus textos repercutem atualmente também no teatro, a própria *Grammatica da Fantasia* virou peça teatral em 1993 e em 2000. Outros textos marcaram presença no teatro, como: *Marionette in libertà*, em 1978; *C'era due volte Il Barone Lamberto*, em 1985; *Favole in tasca* (adaptado de *Favole al telefono*), em 1991 [1991a]; e *Sbagliando s'inventa*, em 2002 [2002b].

Gli affari del signor Gatto (Einaudi, Turim)	1972
Tante storie per giocare (Ed. Riuniti, Roma e Einaudi, Turim)	1971
Le filastrocche del cavallo parlante (Emme Edizioni, Milão)	1970
Venti storie più una (Ed. Riuniti, Roma)	1969
La torta in cielo (Einaudi, Turim)	1966
Il libro degli errori (Einaudi, Turim)	1964
Castello di carte (Mursia, Milão)	1963
Favole al telefono (Einaudi, Turim)	1962
Gip nel televisore (Mursia, Milão)	1962
Il pianeta degli alberi di Natale (Einaudi, Turim)	1962
Filastrocche in cielo e in terra (Einaudi, Turim)	1960
Gelsomino nel paese dei bugiardi (Ed. Riuniti, Roma)	1958
Il viaggio della Freccia Azzurra (CDS, Florença)	1954
Il libro dei mesi (Ed. di Cultura Sociale, Roma)	1952
Il treno delle filastrocche (Ed. di Cultura Sociale, Roma)	1952
Le carte parlanti (Toscana Nuova, Florença)	1952
Il romanzo di Cipollino (Ed. di Cultura Sociale, Roma)	1951
Manuale del Pioniere (Ed. di Cultura Sociale, Roma)	1951
Il libro delle filastrocche (Ed. di Cultura Sociale, Roma)	1950

Com essas publicações, Rodari ganhou os mais importantes prêmios literários, dentre os quais destaco o Prêmio Andersen¹⁷, recebido em 1970. Quando recebeu o prêmio, afirmou ser necessário ter uma grande fantasia para imaginar coisas que ainda não existem, essa *fantasia*¹⁸ é uma palavra-chave para ele e para o estudo de sua obra. Por

¹⁷ O prêmio Hans Christian Andersen é considerado o Nobel da literatura infantil e é concedido a cada dois anos pela *International Board on Books for Young People* (IBBY), para duas categorias: escritores e ilustradores vivos. O Brasil recebeu dois prêmios; o primeiro, em 1982, para Lygia Bojunga e, o segundo, em 2000, para Ana Maria Machado. Por ocasião do Prêmio Andersen, Rodari declarou: "Pode-se falar aos homens mesmo falando sobre gatos e pode-se falar de coisas sérias e importantes mesmo contando histórias alegres. Eu acredito que as histórias, aquelas velhas e aquelas novas, possam contribuir para educar a mente. A fábula é o lugar de todas as hipóteses." (trad. minha, discurso disponível *on-line*, em língua italiana). Segundo Rodari, existe uma fábula em cada coisa, no copo, na rosa, na letra do alfabeto: "A fábula já está ali dentro há muito tempo e não fala. É uma bela adornecida e é preciso acordá-la" (1982b).

¹⁸ Como destaca Amorim (2009), no artigo "Gianni Rodari e a Gramática da Fantasia", para um marxista como Rodari, era fácil aceitar a proposta de enfrentar, por meio da fantasia, uma sociedade baseada em valores morais decadentes, pois era justamente essa a chave dialética de que ele precisava e que iria aplicar em conceitos como o de "binômio fantástico", conceito-chave para produção de textos orais e escritos, que vemos tratado na gramática da fantasia, proposta pelo autor. Como se vê, uma dialética aberta, sem o objetivo de estabelecer qualquer síntese pacificadora. Disponível em:

meio dela, o autor desenvolveu um trabalho peculiar no trato com a gramática italiana e com a literatura – a irrealidade, o insólito e a subversão de valores provocam um certo estranhamento na escrita.

Da leitura de uma assertiva de Novalis (pseudônimo de Georg Philipp Friedrich Von Hardenberg, 1772-1801), chamado de *o profeta do Romantismo*, Rodari encontrou um pensamento que lhe chamou a atenção: “Se tivéssemos uma *Fantasia*, assim como temos uma *Lógica*, estaria descoberta a arte de inventar”. Rodari deparou-se com os surrealistas franceses e acreditou ter achado ali a tal *fantasia* de que falava Novalis. Dos fragmentos no jornal *Paese Sera*, com o título de “Manuale per inventare favole”, concebeu-se a *Grammatica della Fantasia* – *introduzione all’arte di inventare storie* (1973a), fragmentos

que há muito tempo, como comenta o autor, andavam espalhados por aí. Atento às ideias de André Breton, principalmente do *Manifesto Surrealista*, de 1924, Rodari percebeu que a fantasia era uma importante ferramenta de criação (oral e escrita) que ocasiona a valorização artística do inconsciente e do irracional, servindo também como mola propulsora para a quebra dos valores morais estabelecidos¹⁹.



Nenhuma hierarquia de matérias. E, no fundo, uma única matéria: a realidade, abordada por todos os pontos de vista, a começar da realidade primeira, a comunidade escolar, e estar junto, o modo de estar e trabalhar junto. Em uma escola desse tipo, a criança não é mais uma ‘consumidora’ de cultura e de valores, mas uma criadora e produtora de valores e de cultura.

Rodari, *Gramática da Fantasia* (1982b, p. 167)



<<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0093.html>>. É a partir das ideias de Rodari que opto pelo termo *dialética*, a ser tratado no último Capítulo, ao invés de usar o termo *paradoxo*, empregado por Deleuze em *Lógica do Sentido* (1994).

¹⁹ É peculiar entender que a fantasia será tratada aqui nos termos entendidos por Rodari, não é objetivo adentrar as discussões de Freud ou Jung. De qualquer forma, vale lembrar que o surrealismo surgiu em Paris nos anos 1920 sob a influência da psicanálise de Freud. O termo *fantasia* assume uma tradução próxima da palavra alemã usada por Freud (*phantasie*: fantasia, delírio, desvario, alucinação), mas se admite também o termo *fantasma*. Para Leyla Perrone-Moisés (1989, p. 82) parece que, “[...] sobretudo num texto literário, quando se quer marcar o uso psicanalítico da palavra, é preferível usar *fantasma* e *fantasmático*, que indicam mais precisamente a origem inconsciente da imagem, mais do que o faria *fantasia*.”

Com a imagem dos alunos de Amanhã, do conto “A palavra chorar”, destacado no início do Capítulo, Rodari nos leva a questionar sobre o que a escola e os professores estão fazendo com os alunos e quais serão, literalmente, os alunos de amanhã. O crítico mostra-se muito preocupado em descobrir o que a escola anda fazendo também com o professor, pois nessa relação, rizomática, há uma rede de afetações. Por isso, é importante pensar quais palavras-chave da relação entre literatura e escola estamos também deixando empoeirar nas vitrines dos alunos de amanhã. Por essas e outras reflexões escolhi aprofundar os estudos sobre esse autor italiano e suas contribuições teóricas e metodológicas (unindo imaginação e bom-humor) sobre o trato da literatura em sala de aula e, conseqüentemente, da leitura e da escrita – contribuições de qualidade teórica e prática pouco divulgadas no contexto brasileiro²⁰.

Em relação a Rodari, na Itália, a crítica divide-se entre a figura do poeta e a do pedagogo, dando maior ênfase aos escritos críticos. Rodari poeta é mais estudado em sua relação com o surrealismo e o *nonsense*. A obra do escritor é discutida por diferentes óticas, das quais cito algumas a que tive acesso: em Argilli (1990) e em Argilli, De Luca e Del Cornò (1993), dados biográficos; em Cambi (1990), a pedagogia para professores, pais e operadores culturais; em De Luca (1991), a sátira e a produção jornalística; em Boero (1992), a formação intelectual e os gêneros textuais nos quais o autor escreveu; em Califano (1998), a influência do realismo e do surrealismo. Além dessa fortuna crítica, outros artigos e ensaios, também em língua italiana, podem ser acessados pelo *site* do *Centro Studi Gianni Rodari*²¹.

²⁰ Não é intuito dessa pesquisa, mas caberia aprofundar as contribuições de Rodari também para a aquisição e o ensino de língua italiana, principalmente por meio de seus escritos literários que transformam em personagem a própria língua, levando os alunos a refletirem sobre ela por meio do lúdico.

²¹ O *Centro Studi Gianni Rodari* (Orvieto/Itália), possui o acervo de (quase) todo o material produzido por e sobre o escritor até o ano de 2007. O acervo é em parte disponibilizado pela *internet*, mas algumas produções específicas, principalmente mais antigas, são apenas de consulta local. O acervo engloba: *Scritti di Gianni Rodari* – livros, periódicos, entrevistas, palestras, jornais, revistas, apresentação dos livros, discursos (pelo Prêmio Andersen e outros), escritos autobiográficos (inclusive uma *autoentrevista*); *Scritti critici su Gianni Rodari* – divididos por autores, inclui ensaios, livros, testemunhos, biografias, notas em jornais e revistas, verbetes, números monográficos de revistas, teses e outros trabalhos acadêmicos de 1969 a 2005. Destaco três teses italianas: de Bianca Vignali, “Gianni Rodari scrittore per l’infanzia” (Roma, 1970); de Cesare Mandrillo, “Gianni Rodari scrittore per ragazzi” (Bari, 1972), e, de Chiara Tomasina, “*Nonsense e traduzione di Favole al telefono di Gianni Rodari*” (Milano, 1996). Estive no *Centro Studi*, com recursos próprios, em junho

Os artigos do livro *Provocazioni della Fantasia* (1993), organizado por Marcello Argilli, Carmine De Luca e Lucio Del Cornò tiveram como objetivo principal analisar a obra de Rodari no campo literário (seu lugar no panorama cultural) e educativo (quais contribuições à Pedagogia e quais instrumentos Rodari forneceu para uma nova didática e uma renovação do sistema educativo), chegando a questionar as aplicações não autênticas ou simplistas das propostas contidas na *Gramática da Fantasia*, livro sobre o qual me debruçarei a seguir.

Estudiosos da literatura italiana como Alberto Asor Rosa e Edoardo Sanguineti elencaram três pontos fundamentais na obra literária de Rodari: o primeiro, pedagógico-realista, a partir, principalmente, da escrita em prosa com tom mais educativo; o segundo, das *filastrocche* (cantigas) e produções poéticas; e o terceiro, das histórias em prosa e verso (cf. LEO, 2000). Vale ressaltar, como declara Rodari, que, iniciando seus escritos em um jornal, não escrevia para uma criança qualquer, mas para uma criança que tinha em mãos um jornal (com convicções e engajamentos políticos). Rodari compreende, também, que é importante dialogar com os pais (considerando suas preocupações econômicas, que podem afetar o desenvolvimento do filho), por isso seus textos são permeados por sátiras sociais, políticas e pelo antiamericanismo, remontando com fantasia as estruturas do contexto no qual vivia como militante comunista, daí um tom educativo politizado em sua obra, é desse tipo de pedagogia de que falam Rosa e Sanguinetti. Uma leitura apressada pode levar a totalizar essa interpretação, o que seria um problema.

Quando brinca com a ortografia da língua italiana, Rodari não tem o intuito de mascarar um ensino gramatical, mas sim de mostrar ao leitor as ambiguidades, jogos de palavras ou as funcionalidades do emprego desta ou daquela letra e como isso pode mudar todo o entendimento do enunciado. Por isso Rodari declara que seus textos são como brinquedos que podem ser montados e desmontados, pois o seu horizonte de leitura projeta leitores, leitores que são muito perspicazes, que entendem mais do que suspeitamos, que estão disponíveis para cada

de 2010, onde fui muito bem recebida pela equipe do professor Mario di Renzo, diretor do Centro de Estudos. Tive acesso às primeiras edições, ao acervo fotográfico e demais dados, que se agregaram aos meus estudos. O Centro também possui um periódico que circulou na década de 1990, chamado de “C’era due volte” (do qual cito alguns fragmentos) e recebeu colaborações dos grandes estudiosos da obra de Rodari.

ato de audácia, não sofrem com esquemas, ignoram os regulamentos oficiais dos gêneros literários, apreciam o humor, adoram os jogos de palavras, distinguem as imagens cheias daquelas vazias, as fantasias bem nutridas de realidade daquelas puramente automáticas.²² O riso tem grande importância para Rodari, afirmando ser importante *ridere insieme*. O diálogo em família ou na escola, segundo ele, faz-se jogando e rindo: “ridete con lui [a criança], è vostro per tutta la vita”.

Pino Boero, em *Alla frontiera: momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia* (1997), traça uma linha histórica desde as preocupações sobre o útil e o belo, a moralidade e o conto, no livro *Cuore*, de Edmondo De Amicis, às mais fantásticas imagens propostas por Rodari. Boero ressalta que, das antologias destinadas à infância, a maioria era dividida em versos de ocasião como rezas, orações, homenagens cívicas, canções de ninar, além das datas comemorativas e que, por muito tempo, seguiu com o rótulo pedagógico. O crítico menciona o fato de que, na escola, o livro caracterizou-se historicamente como veículo de estudo muito mais do que de leitura, por isso Rodari atesta que devemos dar às crianças muito mais literatura e



Figura 10: Capa de *Le avventure di Cipollino* (2010a), ilustração de Manuela Santini

Cipollino, personagem criado em 1951 e editado como romance em 1957, pertence a uma família de cebolas. Primeiramente enfrentou problemas com mau cheiro ao receber o príncipe Limone; depois que seu pai foi preso injustamente, sai pelo mundo *para aprender*, a pedido do pai. Ele ingenuamente afirma não ter livros nem dinheiro para comprá-los e o pai disse que não importava, pois ele estudaria apenas as matérias da vida. O romance possui 173 páginas ainda não traduzidas ao português.

²² Pensamento descrito na nota introdutória do livro *Filastrocche in cielo in terra* (10. ed., Einaudi, 1982a) e também disponível nos sites: <<http://www.bpp.it/Rodari/studio/vita>> ou <<http://www.letteratura.it/giannirodari>>.

fantasia do que meras fórmulas prontas de ensino.

Dessa forma, Rodari é um marco contemporâneo na *letteratura per l'infanzia* da Itália, a qual, considerada como gênero menor pelo historiador e filósofo Benedetto Croce (1866-1952), sofreu grande preconceito. Croce sustentava que não existia uma literatura especificamente infantil e que o cânone deveria ser uma literatura para criança, sem ser

necessário escrever algo específico para ela. Contrariando essa ideia, temos hoje um vasto campo mercadológico da literatura infantil. Rodari, por exemplo, foi traduzido em mais de 46 línguas, dentre elas francês, russo, chinês, português, dinamarquês e alemão²³.

O alimento na obra de Rodari é marcado tanto nos textos literários como nas metáforas críticas. Boero (1993) analisa também a presença do alimento na obra literária de Rodari, no artigo intitulado “Pane e Gelato. I menu di Rodari” (Pão e sorvete: o menu de Rodari), fazendo um breve apanhado de fragmentos, acenando o fato de que o escritor dá vida às hortaliças, às frutas ou torna comestível as coisas do cotidiano, mas sem intenção moralista ou didática, puramente estética. Cabe lembrar que a pesquisa deteve-se à imagem do alimento nos livros traduzidos no Brasil e nos escritos críticos disponíveis, embora utilize alguns exemplos de textos ainda não traduzidos.

Três obras marcam o início da *letteratura per l'infanzia* na Itália: *Le avventure di Pinocchio* (1881-83) de Carlo Collodi, *La tigre della Malesia* (1883-84) de Emilio Salgari, e *Cuore* (1886) de Edmondo De Amicis.

Rodari no Brasil: críticas e traduções

O primeiro livro de Rodari traduzido no Brasil foi a *Gramática da Fantasia*, publicado em 1982 pela Summus Editorial, no qual o autor desenvolve os preceitos da “fantástica”, método que, por meio da arte,

²³ Dos títulos mais traduzidos, alguns ainda estão inéditos no Brasil, como: *Le avventure di Cipollino*, *Filastrocche in Cielo e Terra*, *Gip nel televisore*, *La Freccia Azzurra* e *Il gioco dei quattro cantoni*. De 1982 até o fim de 2010, apenas dezesseis títulos foram traduzidos no Brasil; destes, oito são histórias que originalmente pertenciam a livros de contos e que foram publicadas separadamente.

das fábulas, da poesia, da fantasia ou da imaginação, faz com que o aluno aprenda sobre o mundo exterior e interaja com ele. O livro, que sofreu um certo reducionismo no âmbito escolar, apresenta algumas possibilidades de liberdade e de descobrimento do aluno como sujeito cultural por meio da literatura.

As propostas de Rodari foram utilizadas por professores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990 (informação obtida por conversas informais), porém, enquanto alguns encontraram em Rodari um apoio híbrido que mudaria suas formas de trabalharem com a literatura em sala de aula, outros se depararam com problemas por não saberem conduzir bem as técnicas ou seus resultados, pois também estavam despreparados ou vinham de uma formação tradicional que não permitia o livre uso da imaginação e da fantasia como propunha o autor, muito menos conheciam os pressupostos teóricos.

Sobre esse primeiro livro, debruça-se a maioria da fortuna crítica brasileira, mesmo assim, são artigos esparsos, menções em Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs), dissertações e teses mais no campo da Pedagogia do que da crítica literária²⁴. A tese de Caramori (2006), na área de Semiótica e Linguística da Universidade de São Paulo, sobre as expressões idiomáticas em Rodari, tem destaque, pois toma o autor como centralidade no estudo. Destaco, também, dois artigos nos quais o escritor aparece com maior ênfase: “Gianni Rodari: uma pedagogia da recriação do mundo” (FARIA, 1998)²⁵ e “A pedagogia dos pequenos: uma contribuição dos autores italianos” (GUIMARÃES; LEITE, 1999)²⁶. A partir de 2006 comecei a publicar sobre o escritor e a temática do alimento²⁷.

²⁴ Pesquisa realizada no banco de teses da Capes, que atende a dissertações e teses, de 1987 a 2006, bem como nas bibliotecas de várias instituições brasileiras. Na UFSC, um TCC destaca-se por ter Rodari como objeto de estudo. O trabalho de Juraci Sfredo (2009), com o título “Grammatica della fantasia: metodo e tecniche didattiche”, orientado pelo professor Sérgio Romanelli, na área de língua italiana, descreve também algumas experiências feitas com alunos da UFSC a partir das técnicas da *Gramática da Fantasia*.

²⁵ Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/Gianni-Rodari-Uma-Pedagogia-da1.pdf>>. Acesso em: 2009. Quando entrei em contato com a autora do artigo, Flora de Paoli Faria, obtive a informação de que este foi apenas um texto esparso e que seus estudos não se concentram no autor, embora recentemente, no meio de 2010, tenha ainda proferido a conferência “Gianni Rodari e a literatura infantil na Itália”, por ocasião do VI Encontro de Literatura Infantil e Juvenil, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

²⁶ Trabalho desenvolvido por alunos da UFSC, no curso de Pedagogia. Disponível em: <<http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/GUIMARAE.pdf>>.

²⁷ Em 2007 e 2008 publiquei em Revistas e Anais de eventos (relacionados especificamente à Rodari e à literatura infantil): “Literatura infantil – a literatura, o corpo e a imagem”; “O

A maioria dos estudiosos analisa a obra de Rodari numa perspectiva relacionada apenas ao mundo infantil, desconsiderando, segundo Faria (1998), a experiência do adulto com esse tipo de literatura. Essa visão limita os textos de Rodari e sua capacidade criadora a uma leitura superficial que desconsidera os intertextos, a ironia, a metáfora, a sátira e os pressupostos teóricos abordados que cada leitor, dependendo de sua bagagem, será capaz de ressignificar na leitura. Como afirma a ensaísta, o trabalho empreendido por Rodari por meio da reflexão crítica indica o novo lugar da literatura em relação à infância e assinala o deslocamento efetuado pelo gênero em seu esforço de atualização. Muitos dos personagens de Rodari, relata Faria, foram tirados da vida cotidiana (pedreiros, caixeiros viajantes, pescadores, motoristas de ônibus) ou mesmo da gramática (a vírgula, a conjunção, as vogais), esses personagens acabam sempre enlouquecendo de uma forma ou de outra, como se o próprio autor perdesse o controle sobre eles, caracterizando, assim, *peculiaridades surreais* na fuga do previsível, como aponta a ensaísta.

No mercado brasileiro, oito editoras traduziram textos de Rodari, disponíveis à mesa do leitor. A Editora Biruta, de São Paulo, como se vê na Tabela 2, concentra atualmente o maior número de títulos.

Tabela 2: Traduções de Rodari publicadas no Brasil de 1982 a 2010 (ordem cronológica decrescente)

Tradução	Editora	Ano
O pintor	Berlendis e Vertecchia	2010
A guerra dos sinos	Biruta (São Paulo)	2009
Agente X-99	Biruta (São Paulo)	2009

banquete oferecido por Gianni Rodari”; “Fatiando as ideias: literatura e alimento”, traduzido também para o espanhol com o título “Tajando las ideas: literatura y alimento”; “Saber e/o sabor: a imagem do alimento na literatura para crianças e sua contribuição na prática pedagógica”; “A imagem alimentar na literatura infantil: a mulher ainda está na cozinha?”. Em 2009, “O atrativo e o nutritivo: a imagem do alimento na literatura para crianças”; “Do texto à mesa do leitor: o banquete oferecido por Gianni Rodari”; e “A gramática da fantasia: hibridismo, estranhamento e criatividade”. Em 2010, “Literatura e infância: detritos e relações com o menor”; “Medo e estranhamento na literatura infantil”, e no início de 2011, “A atração por detritos e a dialética do tamanho”. Informações disponíveis em meu currículo, mediante acesso à Plataforma *Lattes*: <<http://lattes.cnpq.br>>.

O homem da chuva	Biruta (São Paulo)	2009
Um bolo no céu	Biruta (São Paulo)	2009
Animais sem zoológico	Biruta (São Paulo)	2008
Alice viaja nas histórias	Biruta (São Paulo)	2007
Histórias para Brincar	Editora 34 (São Paulo)	2007
Uma história atrapalhada	Biruta (São Paulo)	2007
Fábulas por telefone	Martins Fontes (São Paulo)	2006
Quem sou eu?	Salamandra (São Paulo)	2005
Os anões de Mântua	SM (São Paulo)	2004
Um e 7	Martins Fontes (São Paulo)	2004
Era duas vezes o Barão Lamberto	Martins Fontes (São Paulo)	2001
O livro dos porquês	Ática (São Paulo)	1991
Gramática da Fantasia	Summus (São Paulo)	1982

O banquete de fantasias oferecido por Rodari em seus escritos literários faz rizoma com um interessante operador de criação que o autor chamou de gramática, porém, da fantasia – seu conjunto de regras individuais compartilhado com o leitor, marcado por um vasto embasamento teórico e por um pensamento dialético.

A Gramática da Fantasia: fragmentos de um estudo

Técnicas de invenção, saladas de fábulas, fábulas ao contrário, binômios fantásticos, erros criativos e processos de estranhamento permeiam os quarenta e cinco pequenos capítulos (e as 188 páginas) que mostram como uma aula pode se tornar criativa, agradável e instigante – uma aula que não se restringe somente ao universo clássico da literatura infantil, mas que se mescla com notícias de jornais, intertextos, fatos históricos, políticos e geográficos. Poderíamos dizer, nos termos de Deleuze, uma aula que faz rizoma com o mundo circundante da criança.

É interessante observar que a *Gramática da Fantasia* aparece em algumas ementas de disciplinas universitárias metodológicas de Letras e de Pedagogia, mas parece que está lá como uma *bela adormecida* entre as referências bibliográficas. O livro, um interessante aparato teórico e metodológico, mas, sobretudo, um condutor criativo, é ainda pouco conhecido pela nova geração de professores, e talvez tenha sido pouco explorado pelas gerações de professores das décadas de 1980 e 1990. Para Ruth Rocha (que fez a apresentação à edição brasileira), “[...] se o livro se resumisse à primeira parte, da qual como de uma verdadeira fonte jorram, literalmente, ideias repletas de mil e uma sugestões, riquíssimas de invenção, já seria um livro importante” (1982, p. 7), pois a ótica do escritor pensa o mundo do ensino de maneira mais leve e não mecanicamente praticável como temos observado em sala de aula. Como afirma Rodari, não vale a pena que uma criança aprenda chorando o que pode aprender sorrindo, e completa, se se colocassem juntas as lágrimas derramadas nos cinco continentes por culpa da ortografia, teríamos uma cascata para desfrutar na produção de energia elétrica, mas seria, segundo ele, uma energia muito cara (de *Il libro degli errori*, 1999, p. 3).

Um breve resumo de cada capítulo da *Gramática da Fantasia* segue na Tabela 3, porém, cabe deixar claro que não é objetivo explorar as técnicas sugeridas por Rodari, que estão expressas de forma simples ao leitor, o objetivo aqui é encontrar pontos teóricos de desterritorialização, ou seja, pontos de fuga que podem se conectar a outros pontos como uma rede, um hipertexto que se conecta por meio de vínculos de palavras, que por sua vez podem conduzir a outros vínculos. O resumo, também, tem como objetivo dar ao leitor uma noção sobre as técnicas e sobre o referencial teórico utilizado por Rodari. Tendo o leitor interesse em algum capítulo específico, poderá recorrer ao livro.

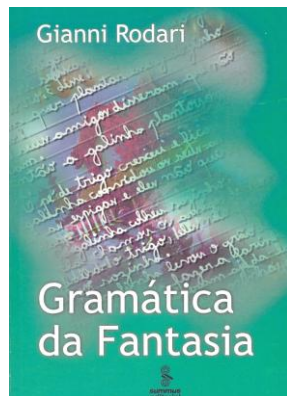


Figura 11: Capa de *Gramática da Fantasia* (1982b), tradução de Antonio Negrini

Tabela 3: Índice do livro *Gramática da Fantasia* e resumo de cada um de seus capítulos

1 Antecedentes	Histórico de Rodari como escritor, professor e jornalista, escrito em primeira pessoa no qual menciona as influências de Dostoiévsky, Novalis, Breton e do surrealismo.
2 A pedra no pântano	Ideia central: a palavra jogada ao acaso produz ondas de sentido, como uma pedra lançada no pântano. Menciona Kant, Dostoiévsky, Montale, Alfonso Gatto, Proust, Valéry, Wittgenstein e o <i>nonsense</i> .
3 A palavra “olá”	Criação de histórias a partir de palavras e improvisações, ou de, como denomina Jakobson, eixos de seleção.
4 O binômio fantástico	Associação de elementos de classes distintas que gerem estranhamento, efeito descrito por Sklovskij a partir da obra de Tolstói. Entram em cena Wallon, Montale, Paul Klee e seus binômios de conceitos, Max Ernst, De Chirico e Leopardi.
5 “Luz” e “Sapatos”	Exemplo de binômio fantástico, mencionando Freud e o complexo de Édipo.
6 O que aconteceria se...	Comentário sobre as hipóteses que, para Novalis, são como retas, você as lança e, em algum momento, alguma coisa as encontra, exemplifica com a <i>Metamorfose de Kafka</i> a sua hipótese fantástica: “o que aconteceria se um homem acordasse transformado em uma barata?”
7 O avô de Lenin	Continuação do capítulo seis, a partir de outros exemplos.

8 O prefixo arbitrário	Deformação arbitrária de palavras pela inclusão de prefixos aleatórios. Menciona Saussure, Gramsci, Alfonso Gatto, Calvino e Nietzsche.
9 O erro criativo	Concepção de erro como possibilidade de recriação, de histórias ao mesmo tempo cômicas e instrutivas, pois em cada erro, segundo Rodari, existe a possibilidade de uma história. Menciona exemplos da leitura de Thompson sobre Perrault.
10 Velhos jogos	Exercício de criação: recortar manchetes de jornais e misturá-las entre si montando novas manchetes e histórias <i>nonsense</i> que criam, conseqüentemente, estranhamento – Rodari chama isso de cadeia de polinômios fantásticos ou, ainda, uma trama fantástica. Menciona o jogo surrealista do desenho feito por muitas mãos, no qual, como afirma, o produto final é menos importante do que o processo do jogo, o que Eco chamaria de “vaivém do significado”, formas que aos poucos ganham sentido.
11 A utilidade de Giosuè Carducci	Desfazer habituais significados binários usando as palavras como brinquedo, alegando que isso possui uma motivação psicológica que vai além da gramática da fantasia. Cita o exemplo do professor Carducci: “verdejei tudo agora”.
12 Construção de um <i>limerick</i>	Caminhos para a construção de um <i>limerique</i> , menciona Edward Lear e seu modo de constituição, ensinando ao leitor a estrutura.
13 Construindo adivinhações	Caminhos para a construção de adivinhas a partir da lógica, da criatividade e de um esquema básico de estranhamento-

	associação-metáfora que constituem a fórmula das adivinhações.
14 A falsa adivinhação	Caminhos para a construção de falsas adivinhas, aquelas que têm na pergunta sua resposta, que não se trata necessariamente de adivinhar, mas de estar atento ao enunciado. A estrutura assemelha-se ao limerique.
15 As fábulas populares como matéria-prima	Fábulas como matéria-prima para jogos fantásticos, cita ainda Perrault, Andersen, Grimm, Collodi, e ressalta o grande valor de Calvino, que deu à língua italiana o que ela não recebeu no século XVIII por falta de um Grimm. Questiona o desfrutamento comercial da <i>Disney</i> sobre essas histórias.
16 Errando as histórias	Invenção, reinvenção, discussão. Capítulo que desencadeou o livro <i>Uma história atrapalhada</i> , a qual faz uma releitura do conto <i>Chapeuzinho Vermelho</i> e destaca a figura do narrador adulto.
17 Chapeuzinho Vermelho no helicóptero	Hipótese fantástica – mede a capacidade da criança de reagir ao um elemento novo, incluído em uma história já conhecida.
18 As fábulas ao contrário	Princípio da inversão.
19 O que acontece depois	Princípio da continuação: mesmo numa fábula acabada, afirma Rodari, há sempre a possibilidade de um depois.
20 Salada de fábulas	Mescla e intertexto. Rodari afirma que o híbrido tem seu fascínio e mesmo as imagens mais comuns parecem reviver no novo contexto.
21 Fábulas	Mistura de temas e estruturas, menciona

copiadas	Joyce e as funções do conto estabelecidas por Vladimir Propp.
22 As cartas de Propp	Funções, morfologia e teorias de Propp sobre a fábula popular russa, para as quais estabeleceu três princípios e 31 funções.
23 Franco Passatore põe as cartas na mesa	Teatro e jogo.
24 Fábulas em “chave obrigatória”	Rodari afirma que no interior de cada função fabulística são possíveis inúmeras variações. Jogo, técnica da variação e temas fantásticos entram em cena. Exemplo de uma chave obrigatória dupla: definir tempo e lugar.
25 Análise da Befana	Jogo da análise fantástica de um personagem.
26 O homem de vidro	Reinvenção de personagens imaginários a partir da análise fantástica.
27 Piano Bill	Sobre quadrinhos.
28 Comer e “brincar de comer”	Fala sobre o desenvolvimento dos processos mentais a partir de Vygotsky, Montessori e das fantasias caseiras criadas pelos pais, principalmente pelos discursos maternos.
29 Histórias na mesa	Continuação do capítulo anterior.
30 Viagem em volta da casa	Exploração do ambiente circundante tomando como ponto de partida o animismo ou o artificialismo.
31 O brinquedo	Princípio do reducionismo – redução do

como personagem	<p>mundo adulto, pequenos carros, utensílios de cozinha, brinquedos como miniaturização do mundo adulto e, também, das metamorfoses dos brinquedos, como uma caixa de fósforos que instantaneamente vira um carrinho na mão de uma criança, bem como os princípios da dramatização iniciados desde cedo.</p>
32 Marionetes e fantoches	<p>Teatralização, histórico sobre marionetes, fantoches e sobre seus percursos – do sagrado ao profano, do rito ao teatro.</p>
33 A criança como protagonista	<p>Troca de papéis.</p>
34 Histórias “tabu”	<p>Princípios de liberdade na escola e na família.</p>
35 Pierino e a massa de modelar	<p>Sobre linguagem escatológica. Rodari retoma Freud e os eixos de seleção de Jakobson.</p>
36 Histórias para rir	<p>Histórias e mudança de função dos objetos e das metáforas. Como afirma Rodari, a língua de todo dia e o vocabulário estão repletos de metáforas que apenas esperam serem pegadas ao pé da letra para desenvolverem uma história. Fala, também, do exorcismo do medo por meio de algumas histórias, do riso de agressividade e, ainda, do riso de crueldade, e entra na definição de Pirandello sobre o humorismo e seus efeitos.</p>
37 A matemática das histórias	<p>Questiona-se se é possível, a partir de um raciocínio lógico, encontrar uma fábula e</p>

criar uma fantasia. Menciona o jogo do *quem sou eu* que deu origem a um livro com o mesmo nome. Para Rodari, a exploração dos conjuntos dos quais se faz parte é, para a criança, uma aventura excitante.

**38 A criança que
ouve histórias**

Rodari ressalta um fato muito importante, de que a fábula é um instrumento que a criança utiliza para entreter o adulto consigo, pois a criança não está interessada somente no conteúdo da história, mas na formas de expressão, no contato com a língua materna e, principalmente, no contato com a figura do narrador. Ouvir é um exercício, afirma.

**39 A criança que
lê quadrinhos**

Código das cores psicológicas (vermelho/raiva, amarelo/medo), sons, estruturas narrativas e onomatopeias.

**40 A cabra do
senhor Séguin**

Continua a falar sobre o “eixo de leitura” (explorado também no capítulo anterior do livro) afirmando que os quadrinhos são um grande refúgio para a criança leitora, leitura ainda não *contaminada* pela escola.

**41 Histórias para
brincar**

Brincando com os enredos, surgiu desse capítulo um livro com o mesmo nome. Rodari fala aqui das histórias abertas, ao modo de Eco.

**42 Se o vovô virar
um gato**

Sobre instrumentos mágicos de metamorfose.

**43 Jogos no
parque**

Outros exemplos de jogos.

**44 Imaginação,
criatividade,
escola**

Discute imaginação e fantasia, lembrando Kant, Spinoza, Bergson, Benedetto Croce, Aristóteles, Santo Agostinho, Bacon,

Descartes, Hegel, Marx e Engels, Zolla, Piaget, Wallon e Bruner, Vygotsky, dentre outros, e deixa claro o que entende por “gramática da fantasia”, os valores de uma escola na qual a criança é criadora e produtora de cultura.

45 Fichas

É possível encontrar apontamentos que incluem linguistas como Martinet, Jakobson, Saussure, De Mauro; matemáticos como Lucio Lombardo Radice, Checcucci, De Finetti; semiólogos como Umberto Eco e Barthes; pedagogos como Dewey e Bruner; além de antropólogos, filósofos, críticos literários, escritores, pintores: Hegel, Husserl, Sartre, Marx, Engels, Schiller, Kafka, Vygotsky, Croce, Uspenski, Piaget, Wallon, Paul Klee, Max Ernst, De Chirico, Dostoiévsky, Novalis, Kant, Montale, Alfonso Gatto, Proust, Paul Valéry, Wittgenstein, Tolstói, Freud, Boccaccio, Nietzsche, Thompson, Sklovskij, Perrault, Edward Lear, Calvino, Collodi, irmãos Grimm, Joyce, Propp, Da Vinci, Dante, dentre outros. Serve como guia de apoio para a leitura dos capítulos precedentes do livro, formando uma grande rede de teorias.

Após esse panorama geral, optei por fragmentar alguns itens que considero chaves para a leitura da *Gramática* e seu conjunto dialético de “regras” da *fantasia*, itens a serem usados, posteriormente, para uma leitura crítica e hipertextual de textos literários. Vejo claramente na GF²⁸ um modelo aplicável de rizoma, pois proliferam dela personagens e histórias que, conseqüentemente, interligam-se como se, de cada capítulo teórico, Rodari criasse o espelho literário utilizando as técnicas que propôs. Não só a GF como toda a obra apresentam traços

rizomáticos, como se o autor estivesse construindo a biografia dos próprios personagens ou um histórico de cidades e planetas imagináveis. O caráter rizomático é confirmado pelo próprio escritor na introdução do livro *Il Pianeta degli alberi di Natale* (1962, p. 3, tradução minha):

[...] o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo [...], o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera uma reterritorialização do livro. [...] Escrever, fazer rizoma.

Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*, v. 1 (2000, p. 20)

Revelei pela primeira vez a existência do *Planeta das árvores de Natal* no meu livro *Filastrocche in cielo e in terra* [...] em outro livro, *Fábulas por telefone*, descrevi as mais curiosas características daquele mundo bizarro, porém sem nomeá-lo, dando notícia de incríveis invenções como o caramelo instrutivo [...].

O caráter rizomático dos escritos de Rodari foge dos esquemas unívocos e apresenta um hibridismo, como é o caso de *Giovannino Perdigiorno*, um viajante que visita muitos países e planetas e encontra os *homens de açúcar*, o *planeta de bolacha*, o *país sem erros*, os *homens de papel*, homens e cidades que podemos criar a partir das ideias mencionadas tanto no capítulo “Histórias para rir” como em outros,

²⁸ Daqui em diante usarei apenas a sigla “GF” quando estiver me referindo à obra *Gramática da Fantasia* (RODARI, 1982b), quando necessário estará seguida pelo número correspondente de um dos capítulos apresentados na Tabela 2 e, por vezes (quando citação), o número de página.

baseados no uso da lógica e da imaginação, afinal, como descrevem Deleuze e Guattari, escrever é fazer rizoma. Os personagens têm características reais de seus elementos-chave, como as características do açúcar ou do papel, porém ganham vida, desterritorializam-se de seu ambiente convencional e interagem com o pequeno mundo circundante.

Fantasia e imaginação

Ao analisar a GF como um documento teórico-metodológico, embora o autor insistisse em chamá-la de um livro de técnicas para estimular a fantasia e a imaginação, reporto-me ao momento no qual Rodari analisa esses termos a partir de dicionários filosóficos e enciclopédias, percebendo que eles pertenciam exclusivamente à história da filosofia, mas que foram incorporados pelo que chamou de *jovem psicologia*, e que tanto a psicologia como a filosofia não faziam distinção entre os termos (mesmo Aristóteles, Santo Agostinho ou Descartes), usando-os, muitas vezes, como sinônimos (GF 44). Tanto para Husserl como para Sartre, a imaginação é uma faculdade mental que permite a representação de objetos, de certa forma, de uma maneira obscura e confusa. Tais termos eram, no contexto italiano, tratados como *parentes pobres* com seus lugares ocupados pelo modelo escolar tradicional de repetição.

No século XVII é que se iniciam as primeiras distinções “entre a faculdade de produzir percepções das coisas sensíveis e a *facultas fingendi*, que consiste em produzir mediante a divisão e a composição das imagens, a imagem de uma coisa nunca perceptível ao sentido” (GF 44, p. 161). Devemos a Hegel, na opinião de Rodari, a distinção entre *imaginação* e *fantasia*, embora sejam ambas determinações da inteligência, e esta, relacionada à primeira, é reprodutiva e meramente prática; relacionada à segunda, é criativa. O senso comum depara-se com alguns equívocos com relação à temática da fantasia, um deles é o de achar que a fantasia é uma forma de pensamento estritamente infantil ou de ver a fantasia como uma atividade menos importante em relação à racionalidade. Para Rodari, a *lógica* caminha junto com a *imaginação*, pois nasce da intuição de um vínculo novo entre dois elementos que o acaso aproxima (GF 10, p. 39).

Vários escritores corroboram a ideia de que uma das formas mais irresistíveis de envolver o aluno é pela fantasia, uma forma prazerosa e lúdica, no faz-de-conta de uma leitura não convencional, não sistematizada do mundo, que abra caminho para a *autonomia*, a

criatividade e a *exploração* de significados e sentidos. A fantasia é importante para os jogos propostos com a linguagem, pois a criança tanto pode encantar-se com as palavras como criar seus próprios agrupamentos fantásticos de palavras, como afirma Rodari, não por magia, mas graças à função simbólica do jogo e da linguagem que se formam juntos: jogo e linguagem permitem à criança conhecer a realidade manipulando-a, dominando-a e evocando objetos ausentes por meio da memória.

Nonsense e estranhamento

Muitos dos temas teóricos discutidos pelos formalistas russos (responsáveis por uma renovação da metalinguagem crítica e por novos termos de análise do texto literário) são objetos de reflexão de Rodari, principalmente a estrutura do conto fantástico fornecida por Vladimir Propp (1895-1970); o *efeito de amplificação* de Zolkovski (1908-1982), característica que atribuiu aos textos de Andersen, bem como o caráter poliédrico e assimétrico assumido pelos objetos em contextos particulares; o conceito de *literariedade*, o predomínio da forma sobre o conteúdo e o *estranhamento* ou *ostranienie* que o russo Viktor Sklovskij (1893-1984) definiu como a forma que a arte tem de tornar *estranho* aquilo que tem uma existência comum, nascida de um processo de *automatização*.

O termo *estranhamento* foi um neologismo proposto por Sklovskij, em “A arte como processo” (1916), para quem a finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento e um processo de singularização desse objeto, segundo Rodari (GF 45). O estranhamento seria este efeito criado pela obra de arte literária a fim de que nos distancemos do modo comum que estamos acostumados a ver as coisas, o que nos permitiria um novo modo de ver pelo olhar estético, um olhar que contraria a mecanicidade e a reprodução de regras (aquele olhar-escola a que tanto se refere). Esse efeito de estranhamento é fortemente marcado em muitas das histórias que analisarei nos próximos capítulos, principalmente em relação à imagem do alimento. O jogo de associações desenvolvido sobre o “eixo de seleção” e o “eixo da combinação”, a partir da proposta de Jakobson (1896-1982) para cadeia de significado de palavras vizinhas, reflete nos binômios propostos por Rodari e é, também, recurso para gerar o estranhamento (GF 3).

Para Paul Klee, que já pintou em diferentes estilos, como expressionismo, cubismo, futurismo, surrealismo e abstracionismo, “o

conceito não existe sem o seu oposto”, ou seja, não existiriam conceitos em si, mas binômios de conceitos. O binômio distingue-se por palavras de classes semânticas diferenciadas e “é necessário que seja suficientemente estranha à outra a sua aproximação” para criar um “conjunto fantástico” no qual os elementos estranhos possam conviver (GF 4-5), essa é a fórmula de Jakobson²⁹. Rodari afirma que o jogo leva o processo de estranhamento das palavras às últimas consequências e dá lugar a novas e verdadeiras cadeias de binômios fantásticos (polinômios fantásticos, tramas fantásticas, metáforas duplas, estranhamento-associação e comparação-metáfora etc.). A GF tem como forte marca a proposta do *binômio fantástico* na qual a palavra lançada ao acaso evoca imagens, recordações e fantasias que agem e reagem quando encontram uma segunda palavra que provoca a primeira, a desestrutura, fazendo-a a sair do lugar comum e procurar novos sentidos (como a imagem da pedra lançada no rio e que provoca círculos proliferantes). Para tal efeito é preciso que as palavras sejam estranhas umas às outras, gerando relações insólitas, pois são obrigadas a criar parentesco para gerar um enredo no qual possam conviver. Novalis, por sua vez, define a poética romântica como “a arte de tornar um objeto estranho e, no entanto, conhecido e atraente”, esse fragmento é para Rodari o que completa o conceito de *estranhamento* do objeto e que, para os formalistas russos dos anos 1920, era essencial ao procedimento artístico (GF 44, p. 169-170).

Sobre o *nonsense*, Rodari evoca Edward Lear (1812-1888) e Lewis Carroll (1832-1898), pois, devido a esses escritores, o termo tornou-se um gênero literário na Inglaterra Vitoriana. Dirce Waltrick do Amarante (2006, p. 189) destaca os estudos de Lecercle, para quem o *nonsense* como gênero literário surgido no contexto vitoriano é um subproduto do desenvolvimento da escola, pois fornece uma solução imaginária à contradição real entre instruir o maior número possível da

²⁹ Rodari recorre ao conceito de “desambientação sistemática” do também pintor surrealista Max Ernst. Com preocupação em explorar o inconsciente, o jogo *O cadáver esquisito* era uma das principais técnicas usadas pelos surrealistas franceses que criavam insólitas aproximações, unindo o lúdico e o satírico, a colagem, imprevistos à (re)invenção de palavras. O peixe e o gato surgem com frequência no bestiário privilegiado pelo surrealismo. O gato é também privilegiado no *bestiário rodariano* em *Il libro degli errori*, no poema “Il museo degli errori” (não dos horrores, mas sim dos erros), ao jogar com as formas ortográficas da língua italiana. *Gli affari del signor gatto*, publicado pela primeira vez em 1972, agrega textos de vários jornais e revistas, dentre eles *Il Pioniere*, *Corrieri dei Piccoli*, *La Via Migliore*. O livro leva o subtítulo de “Storie e rime feline” e mostra o interesse e o porquê de o autor sair em defesa do gato de botas na GF: “simplesmente uma paixão felina”.

população e a resistência religiosa, política e psicológica que essa revolução cultural provoca³⁰. Na escola existe a necessidade de constantes atitudes reflexivas em relação à linguagem e o *nonsense*, por outro lado, como completa Lecercle, leva o leitor para veredas ressignificadas.

Rodari revela um estilo *nonsense* ao subverter o alimento (ou outros elementos) em imagens alimentares híbridas que afastam a sugestão de que exista no escrito um significado mais profundo, apresentando assim uma dicotomia entre a realidade e as palavras ou imagens, em oposição a textos literários explicitamente moralistas e com intuítos pedagógicos que chegam a desintegrar a linguagem literária. Um exemplo é o conto “La passeggiata di un distraito” (O passeio de um distraído), transformado em livro, do qual apresento, não fortuitamente, uma ilustração nos elementos pré-textuais deste trabalho. A imagem de um corpo desmembrado nos remete a uma história insólita que narra um passeio de um menino tão distraído que acaba perdendo partes do corpo pela rua. Em um material datilografado e disponibilizado para consulta no acervo Rodari³¹, o escritor afirma que as risadas garantem que a história, mesmo sem sentido lógico reconhecido, tenha um senso no não senso ao interpretar um desejo



Figura 12: Capa de *La passeggiata di un distraito* (2009), ilustrações de Alistar

³⁰ O trabalho de doutorado desenvolvido na UFSC por Amarante (2006), sob o título de “Sr. Lear, conhecê-lo é um prazer! O Nonsense de Edward Lear”, traz muitas contribuições sobre as origens desse gênero. Cabe ressaltar que, dos 45 limeriques traduzidos por Amarante, nove fazem menção ao alimento (p. 22, 28, 29, 32, 34, 40, 42, 50 e 59) e, no *Abecedário* de Lear, onze das vinte e seis letras apresentavam também menção ao alimento, sem contar a ilustrações feitas pelo escritor na *Botânica Nonsense* como o pé de biscoito (p. 118), o pé de garfo (p. 120) ou o pé de prato (p. 123), e há, ainda, outro livro interessante, *A culinária Nonsense*, infelizmente ainda sem tradução no Brasil.

³¹ Disponível em: <<http://www.bdp.it/Rodari/studio/autobio/dattiloscrittoinedito.htm>>. Acesso: 2008.

infantil de jogar arbitrariamente com os objetos, pois o jogo é um instrumento para que a criança possa conhecer o mundo e se padronizar nele. A história pode não ensinar nada, mas responde a certas curiosidades obscuras das crianças, que se inserem no esforço para distinguir o mundo real do mundo imaginário, por isso acredito que as crianças se divertem muito com as histórias ao contrário, sem sentido ou surreais (GF 2 a 8, 10, 15, 17, 25).

Jogos de linguagem e erro

Por meio de textos variados e lúdicos, entremeados de espaços em branco, de interstícios (como diria Barthes) a serem preenchidos, Rodari pensa em ampliar a competência gramatical de seu leitor e direciona suas propostas para jogar com a linguagem de forma que a criança ou o leitor adulto deguste e saboreie o texto.

Roland Barthes, em *Aula* (resultado de sua aula inaugural no *Collège de France* em 1977), ao sugerir que “a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor”, lembra o fato de que *saber e sabor* em latim apresentam a mesma etimologia (do verbo latino *sapere* – ter sabor, conhecer por meio do paladar, ter inteligência, saber). Partindo da afirmação do gastrônomo francês Curnonski, de que é preciso que as coisas tenham o gosto do que são, Barthes ressalta que na ordem do saber, para que as coisas se tornem o que são e o que foram, é necessário um determinado ingrediente: o sal das palavras. O sal ou o sabor pode ser encontrado nos jogos de linguagens propostos tanto por



[...] o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro.

Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. Ao mesmo tempo teimar e deslocar-se, isso tem a ver, em suma, com um método de jogo.

BARTHES, *Aula* (1989, p. 28)



Rodari como por outros escritores (o próprio Barthes) que promovem os deslocamentos e os estranhamentos que veremos nos próximos Capítulos³²:

[...] jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas (BARTHES, 1989, p. 28-29).

Os jogos de linguagens mencionados seguem na espreita de Barthes e alcançam sua manifestação nas brincadeiras de Rodari com a língua. Para Leyla Perrone-Moisés, o jogo é de extrema importância na teoria e na prática barthesiana:

[...] jogar com as palavras (trapaceando na língua) é ao mesmo tempo uma atividade sem finalidade outra senão o próprio jogo (função estética) e uma tática de crítica e transformação da ideologia congelada nas repetições languageiras (função política-utópica). (Perrone-Moisés, 1989, p. 83).

Ao discutir a atração fônica das palavras e delas as percepções subliminares verbais e visíveis que constituem fonte para a imaginação ativa, Rodari parte de alguns preceitos arbitrários de que para ensinar a criança a pensar é preciso primeiramente ensiná-la a inventar. Os jogos para o escritor italiano não têm função pedagógica e sim, ao modo de Barthes, uma função de *trapacear* com a língua, de colocar na própria língua uma máscara e com ela desempenhar diferentes papéis, dessa forma muitas letras e sinais diacríticos tornam-se personagens de suas histórias, teatralizando a própria existência (como a função da letra *h*, por exemplo, com características semelhantes na língua portuguesa)

³² Barthes (1989) entende o escritor como um sujeito de uma prática que “deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos” (p. 26), teimoso porque se deva manter “ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se” (p. 27), a transportar-se para onde não se é esperada e a desprogramar a própria língua.

como suas funções, quase que uma antropomorfização das próprias letras³³.

A escrita de Rodari é fortemente marcada pela encenação, pois busca um leitor que, como ele, saiba jogar com a linguagem (GF 23, 24 e 33). Ao atestar a proximidade entre teatro e escritura, Barthes afirma que, por meio da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o próprio saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico, mas dramático, afirmando que é no interior da língua que a língua deve ser combatida, não pela mensagem de que é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que é o teatro.

Em relação aos erros, Rodari tem uma interessante concepção de que muitos dos “erros” das crianças são criações autônomas das quais se servem para assimilar uma realidade desconhecida. Para ele, o erro ortográfico, se bem considerado, pode dar lugar a muitas histórias cômicas e instrutivas. Por exemplo, uma *expingarda* com “x” dispara balas, plumas ou violetas?; a hora sem “h” pode se demitir do relógio e trabalhar na gramática como conjunção ou advérbio? (GF 9). Rodari e Barthes corroboram com a ideia do erro que, imposto por via da educação, torna-se algo culpável. O erro de ortografia para ambos é discriminatório e impede uma prática positiva de expressão.

“Il povero *ane*” (O pobre *ão*), por exemplo, um poema retirado de *Il libro degli errori* (1999), discute uma questão dialetal que envolve a pronúncia da letra “c”, especificamente na cidade de Florença, na Itália. Na palavra *cane*, por exemplo, a letra “c” é suprimida na oralidade ou, como escreve Rodari, é *comida* pelos habitantes de Florença, fato que caracteriza o cachorro sem cabeça do poema. Porém, viver sem cabeça, segundo o poema, não é um grande problema já que tanta gente tem e nunca usa. No mesmo livro, a fábula, ou melhor, o apólogo, *L’acca in fuga* (A fuga do H), conta a história da letra “h”, que cansada da zombaria das outras letras por não ser pronunciada, resolve fugir para a Alemanha porque ouviu dizer que lá a letra “h” é importantíssima. A fábula é repleta dos desastres que aconteceram com as palavras que ficaram sem a letra “h” (as chaves, sem o “h”, não abriam mais).

³³ Cecília Meireles afirma que não se pode pensar numa infância a começar logo com a gramática e a retórica, pois as narrativas orais cercaram a criança da Antiguidade, como as de hoje. Os mitos, as fábulas, as lendas ocuparam o lugar que hoje é do livro infantil, e acrescenta, “quase se lamenta menos a criança de outrora, sem leituras especializadas, que as de hoje, sem os contadores de histórias” (MEIRELES, 1984, p. 55).

O livro é dividido em três blocos, contendo poemas, contos e erros (“Erros em vermelho”, “Erros em azul”, “Encontrem o erro”):

Alguns [erros] são visíveis a olho nu, outros escondidos como adivinhas. Alguns estão em verso, outros em prosa. Não todos são erros infantis, e isto corresponde absolutamente à verdade: o mundo seria belíssimo se somente as crianças errassem. (RODARI, 1999, p. 3, tradução minha).

Sobre isso, Barthes, em *O rumor da língua* (1988b), fala de uma embriaguez que explode das *aberrações ortográficas* dos antigos manuscritos, dos textos infantis, das cartas dos estrangeiros, nas quais o sujeito busca sua *liberdade de traçar, de sonhar, de ouvir*. Em Rodari, essa *liberdade*, que permanece no âmbito poético e criativo, não deve ser recriminada, mas aproveitada pelo professor. Ele cria histórias que usam a gramática como personagem ou elemento de desterritorialização e não com o intuito de ensinar regras – a criança, como no exemplo da “expingarda”, lembrará facilmente do jogo do erro proposto pelo professor, mais do que lembraria a partir de um simples sublinhado no texto.

Fábulas e alimento

Embora ateste o caráter conservador de muitas crianças, Rodari joga com as fábulas clássicas reinventando novos contextos e dando diferentes características aos personagens, como Chapeuzinho Amarelo (utilizando o jogo psicológico de cores) ou Branca de Neve, que encontra num bosque escuro um bando de sete gigantes (princípio da amplificação). Com efeitos surreais, cria um prédio feito para ser demolido, um rato que comia gatos, um menino de cristal e, com efeitos de *nonsense*, um pintinho cósmico ou um semáforo azul.

Rodari usa fábulas populares como lastro para muitas histórias, revisita Perrault³⁴, Collodi, os irmãos Grimm, mas delega a Andersen o papel de “grande animador de objetos”, ao utilizar a técnica do estranhamento e da amplificação. Italo Calvino afirmou que o escritor foi influenciado por Perrault e Andersen, que estabelecem um original modelo de narrativa fantástica, incorporando as lendas populares.

³⁴ Discutiremos mais sobre esses compiladores no próximo Capítulo.

Ao falar dos valores das fábulas, Rodari menciona um caráter dialético, ao mesmo tempo em que as fábulas servem à matemática (GF 37), à poesia, à música e à política, servem porque na aparência não servem para nada. Esquecemos às vezes que, ao contar uma história para uma criança, ela internaliza marcos discursivos, como a noção de tempo (era uma vez, ontem, depois, amanhã etc). A fábula, uma narrativa curta que pode, no senso comum, ser protagonizada por animais, plantas, pedras, objetos ou mesmo seres humanos, apresenta uma moral implícita e um discurso alegórico, e acaba, conforme Massaud Moisés, sendo confundida com o apólogo ou a parábola. Há quem distinga os três gêneros pelos personagens: “o apólogo seria protagonizado por objetos inanimados (plantas, pedras, rios, relógios, moedas, estátuas etc.), ao passo que a fábula conteria de preferência animais irracionais, e a parábola, seres humanos” (MOISÉS, 1982a, p. 34). Compactuo com essa distinção e a acho importante, mas Rodari, porém, não distingue tal termo, englobando essas variantes na mesma categoria a que denomina *fiaba*. Os termos *fiaba* e *favola*, em italiano, com sua tênue linha de diferenciação, mesclam-se, sendo a primeira a forma mais utilizada (uma característica marcante é que na *fiaba* existe um desenvolvimento narratológico maior que na *favola*)³⁵. Antonio Negrini, o tradutor da GF para o português, optou pelo termo ‘fábula’, porém, poderíamos pensar até mesmo em história, como um termo mais abrangente, pois fábula, em nosso imaginário, remete diretamente a animais falantes e histórias moralistas. Diria que a *fábula* mais referida na GF é a de Chapeuzinho Vermelho e, como talvez seja uma das mais conhecidas, amadas e reinventadas, foi também a escolhida para uma maior articulação com as propostas de Rodari, pois apresenta várias histórias recriadas, cheias de intertexto, estranhamento e *nonsense*. Nela, poderemos ver as diferentes

³⁵ Poderíamos pensar com Calvino, em suas *Fábulas Italianas*: “Nesta tradução, dentre outras escolhas possíveis – e com plena consciência das implicações de tal opção –, utiliza-se fábula com o mesmo sentido de conto popular. Veja-se, por exemplo, a tradução espanhola (Madri, Siruela, 1990), na qual o tradutor optou pelo uso de *cuento de hada* e *cuento popular*, tendo mantido, em determinados casos, a forma *fiaba* do texto italiano.” (CALVINO, 1995, p. 9). Ou, ainda, com Umberto Eco, “Fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso dos eventos ordenado temporalmente. Pode também não constituir uma sequência de ações humanas e pode referir-se a uma série de eventos que dizem respeito a objetos inanimados, ou também a ideias. O enredo, pelo contrário, é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e *flash-backs*), descrições, digressões, reflexões parentéticas”. (ECO, 2002, p. 85-86).

manifestações ao longo do tempo, tanto da figura da menina, do lobo, como, principalmente, do alimento.

Rodari utiliza a imagem do alimento em algumas propostas de jogos literários para produção de textos orais, mesclando contos de fadas como, por exemplo, no capítulo “Salada de fábulas” (GF 20), com os capítulos “Comer e brincar de comer” (GF 28) e “Histórias à mesa” (GF 29), em vários exemplos como este: “Se Pinóquio chega por acaso na morada dos Sete Anões, será o oitavo pupilo de Branca de Neve, introduzirá sua energia vital na velha história, recompondo-a segundo a resultante das duas vertentes, a de Pinóquio e a de Branca de Neve” (GF 20, p. 65-66).³⁶

O autor dialoga com o pensamento de Maria Montessori (1870-1952) sobre a “mente absorvente” da criança³⁷, e o de Vygotsky, ao falar do desenvolvimento dos processos mentais para a breve série de observações que denominou “fantasia caseira”, quando toma como princípio os discursos maternos. Tanto o jogo que se põe à mesa na hora das refeições como os personagens criados pelos pais dão ao ato de comer um significado simbólico ou, como explicita Rodari, estético, sugerindo o híbrido de fábulas que podem ser criadas à mesa. Madame Colher, personagem citada no capítulo 20 da GF, é um exemplo dessa potencialidade. A personagem tem aventuras românticas com um Garfo e uma terrível rival, a Faca:

[...] nessa nova situação a fábula se duplica: de um lado sugere ou provoca os movimentos reais da colher-objeto; de outro, cria a ‘madame colher’ na qual o objeto é reduzido a um outro nome, apenas com uma virtude evocadora. [...] Madame Colher era bem alta e muito magra, e tinha uma cabeça tão grande e tão pesada que não parava em pé, ela achava mais cômodo andar de ponta-cabeça. Assim via todo mundo ao contrário e só tinha idéias [sic] do avesso... (GF 20, p. 96)

³⁶ Podemos ver o jogo “salada de fábulas” em muitos quadrinhos como os de Mauricio de Sousa (“Mônica e a Chapeuzinho Vermelho”) ou desenhos animados como a trilogia *Shrek* realizada pela *Dream Works*, mesclando histórias de *Henrique de Ferro*, ou *O Gato de Botas*, a *Princesa e o Sapo*, *Pinóquio* e outras.

³⁷ A primeira mulher a se formar em medicina na Itália foi também responsável pela criação do “Método Montessori de Aprendizagem”, ainda hoje utilizado em muitas escolas, composto por um material de apoio em que a própria criança observa se está fazendo as conexões corretas. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Montessori>. Acesso em: 2010.

Walter Benjamin adverte sobre a polissemia do jogo, tanto *jogo* como *brincadeira*: “[...] a essência do brincar não é um ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito” (BENJAMIN, 2004, p. 102). Nesse jogo de fazer de novo a colher assume nova potencialidade em oposição a sua antiga função de utensílio de cozinha. Benjamin sugere que comer, dormir, vestir-se, lavar-se devem ser inculcados no pequeno irrequieto de maneira lúdica, com o acompanhamento do ritmo de versinhos, ideia com a qual coaduna Rodari: versos e histórias, tanto em casa como na escola³⁸.

Por fim, a metáfora da pedra no pântano bem se aplica à GF, pois cada pequeno capítulo pode gerar uma cadeia de círculos e, com eles, inúmeras e híbridas possibilidades de leitura, de produção textual, cultural e de desenvolvimento das potencialidades da criança por meio do humor e do lúdico. Destacadas as ideias principais da GF, passo ao material literário disponível em língua portuguesa, fomentando pontos que julgo interessantes para serem discutidos em sala de aula, tomando a experiência literária como referência. Um desses pontos é a questão da identidade que se articula com a própria busca por identidade da literatura infantil, busca que é, em si, ao mesmo tempo, um não-lugar. No Capítulo “O alimento na literatura”, concentro a maior parte do material literário analisado, porém optei esboçar aqui os livros de Rodari, para que o leitor conheça não só a teoria proposta pelo autor como tenha um noção de seus escritos literários.

Perguntas, identidades, alimentos e viagens nas histórias traduzidas

Depois de *Gramática da Fantasia*, o segundo livro traduzido no Brasil, por Líliliana e Michele Iacocca, foi *O livro dos porquês* (1991b), composto pelas respostas que Rodari deu às questões enviadas por crianças para sua coluna no jornal *L'Unità*. As repostas eram muitas vezes em versos carregados de *nonsense*. A pergunta que abre o livro versa sobre a questão do tamanho: “Por que os ‘grandes’ têm sempre

³⁸ Por sua estrita relação com o jogo e o lúdico, Rodari foi homenageado no Brasil tendo seu nome concedido a um Prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ): *Prêmio Gianni Rodari para o melhor livro-brinquedo*.

razão?”. Rodari responde: “Eu sou da opinião,/seja dito sem dano,/que os “grandes” têm razão/quando errados não estão...”. (1991b, p. 5). Dentre as perguntas que inquietaram as crianças, cito algumas:

Por que eu sou eu?
 Por que nascemos?
 Por que as plantas crescem?
 Por que os reis são reis?
 Por que temos que estudar?
 Por que as pessoas não se entendem?
 Por que o gato odeia o rato?
 Por que na escola nos dão problemas tão difíceis?
 Por que falamos?
 Por que os cabelos crescem?
 Por que damos risada?
 Por que comemos?

Típicas “Perguntas de criança”, sobre as quais Rubem Alves alega que perdemos o interesse quando crescemos, pois estamos tão condicionados aos nossos círculos de trabalho que nos esquecemos de que um dia tínhamos na ponta da língua uma série de perguntas sem pé nem cabeça (o texto encontra-se em *Conversas sobre Educação*, 2003). A resposta de “Por que comemos?” interessa-nos: “Para repor as energias que são usadas [...]. Um corpo sem alimento é um automóvel sem gasolina. O triste é que frequentemente temos que trabalhar muito e comer pouco” (RODARI, 1991b, p. 20).

O terceiro livro, *Era duas vezes o Barão Lamberto* (2001), traduzido por Maria S. Casellato, conta a vida de um velho e excêntrico barão que tinha vinte e quatro doenças, cada uma iniciada por uma letra do alfabeto e que contratou empregados para repetir seu nome dia e noite. Por causa de um sobrinho interessado na sua herança, o barão é sequestrado e morre misteriosamente, mas o inesperado acontece, ele volta a viver. Com este desfecho fica fácil compreender o título do livro. É considerado um romance filosófico, afrontando o problema da morte e da imortalidade.

Em *Fábulas por telefone*, traduzido por Silvana C. Leite em 2006, apresentam-se histórias curtas porque são contadas por um

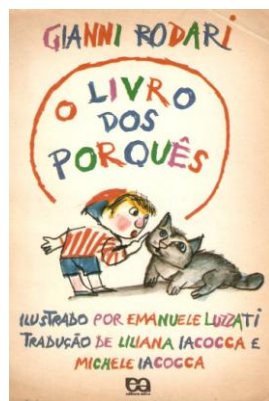


Figura 13: Capa de *O livro dos porquês* (1991b)

discussão teórica pode ser acompanhada em vários capítulos da GF (15, 16 e 18).



Figuras 15 a 17: Alice (capa), uma não tão Bela Adormecida e o lobo pronto para comer, nas ilustrações de Anna Laura Cantone, para o livro *Alice viaja nas histórias* (2007a), tradução de Silvana C. Leite e Denise M. Marino

Vemos no texto a trajetória da menina Alice que, sem ter o que fazer num dia de chuva, recorre à biblioteca, mas acaba escorregando e caindo dentro de um livro de histórias, no qual se depara com Bela Adormecida, com o príncipe Felipe, depois com Chapeuzinho e quase é devorada pelo lobo. Ao fugir do lobo armado com garfo e faca (Figura 17) para não virar um *superlanche*, Alice acaba saltando para a história do Gato de Botas e de lá é jogada para fora do livro. A cena da Bela Adormecida abrindo um olho (Figura 16) e perguntando para Alice se o príncipe já tinha chegado causa, nas crianças, ao mesmo tempo, risos e estranhamento, principalmente pela ilustração com uma (não tão) bela, descabelada e nada adormecida princesa.

No que tange à história de Chapeuzinho, o ato da devoração permanece ileso, porém aqui o alimento é visto de uma forma mais mercantilizada pela ilustradora Anna Laura Cantone. Temos a presença do Gato de Botas, inicialmente evocado no texto pela menção ao nome do Marquês de Carabás, na qual apenas o leitor que conhece a história do astuto gato poderá fazer essa relação, pois na ilustração aparece

somente o rabo de um gato deslizando pela página. O título do livro pode remeter, também, o leitor com maior bagagem à Alice de Lewis Carroll.

Ao atestar o caráter rizomático dos textos de Rodari, temos o livro *Histórias para brincar* (2007c), que é também o título do 41º capítulo da GF, capítulo no qual afirma: “As histórias ‘abertas’ – isto é, incompletas ou com um final a escolher – têm a forma do problema fantástico: com base em certos dados, decide-se sobre sua combinação resolutiva.” (p. 150). O autor apresenta vinte histórias, cada uma com três finais diferentes, porém nas instruções de uso adverte que o leitor pode até mesmo descartar as três e criar uma nova, definindo o livro como um jogo, um “exercício de fantasia”.³⁹

Esse livro tem uma função provocatória e prepara o senso crítico do leitor, representando a superação da realidade. O jogo para Rodari não está somente para o divertimento, mas para uma atividade séria, e está culturalmente ligado, de forma íntima, à esfera da infância. Ao ser aceito também pelo adulto – condicionado a uma infância que não o abandona como aponta Benjamin (2004) – o jogo contribui para a potencialização da própria infância, o que nos torna, segundo o filósofo alemão, mais curiosos, inquietos, criativos e capazes de pensar um outro mundo ou de construir uma outra história. Benjamin lembra-nos que as crianças sabem jogar e brincar e atribui aos adultos uma certa “incapacidade de magia” (encontramos principalmente na imagem alimentar uma potência da *experiência* que tira o alimento de seu lugar

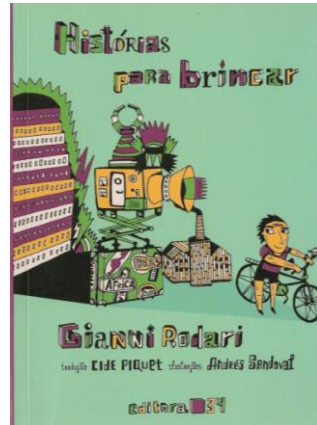


Figura 18: Capa de *Histórias para brincar* (2007c), ilustração de Andrés Sandoval

³⁹ Algumas publicações propõem jogos criativos ao estilo de Rodari como *Viaggio a Fantasia: giochi creativi e non competitivi a scuola e in famiglia* (1994), da alemã Sigrid Loos, traduzido no Brasil em 1996 com o título *Viagem à Fantasia* (4. ed., 2003). No texto de abertura, a autora discute realidade e fábula ao adentrar pelo mundo do fantástico e, ao usar a metáfora da viagem, propõe jogos simples, passando por temáticas do corpo humano e das diferenças.

comum no pensamento – da mesa, da boca – e o restitui por meio do jogo ao texto literário).

É sobre o jogo que se configuram as próximas histórias – o jogo de papéis – mostrando que não somos um, mas vários a desempenhar múltiplas funções num contexto social. *Um e 7* (2004b), conta a história de um menino que morava em vários lugares e tinha nacionalidades diferentes, porém crescido nunca poderia guerrear, pois “todos os sete juntos fazem um só homem”. Essa história (como também a de Alice) foi transformada em livro independente, pois originalmente faz parte do volume *Fábulas por telefone*.

Quem sou eu? (2005) explora os múltiplos papéis que desempenhamos na sociedade e esse questionamento pode ser muito interessante para o trabalho em sala de aula. O personagem principal indaga sobre sua existência e, a cada pessoa para qual realiza a pergunta “quem sou eu”, obtém uma resposta diferente. A mãe dirá que ele é filho, a avó que é neto, a apresentadora de TV que ele é um telespectador, o pipoqueiro que ele é um freguês e assim por diante. Ao fim do dia, descobre que é:



Dize-me o que comes e te direi quem és.

Brillat-Savarin, em
A Fisiologia do gosto (1989)

Dize-me o que comes e te direi de onde vens [...], qual deus adoras, sob qual latitude vives, de qual cultura nasceste e em qual grupo social te incluis.

Sophie Bessis (1995, p. 10)



Figuras 19 e 20: Tradução e ilustrações de Michele Iacocca para *Quem sou eu?* (2005)

Rodari apresenta o jogo do *quem sou eu* no capítulo “A matemática das histórias” (GF 37), declarando que a exploração dos conjuntos dos quais se faz parte é, para a criança, um jogo interessante. O termo *identidade* remete-nos ao reconhecimento de que um indivíduo é o próprio. Hans Ulrich Gumbrecht, professor e crítico alemão, discute o papel essencial da identidade nos dias de hoje, aliás das múltiplas identidades, basta abrir a carteira de documentos e averiguar que para cada lugar social nos é destinada uma identidade: a carteira de ônibus, que não nos serve no cinema, a carteira do plano de saúde que não nos serve em uma loja, assim somos também clientes, pacientes, sócios, torcedores, temos carteira de motorista para dirigir, identidade para nos identificar, cartão do banco para sacar dinheiro ou comprar (deveríamos não pensar em uma identidade, mas em uma carteira repleta de identidades). Gumbrecht, no artigo “Minimizar identidades”⁴⁰, de 1999, bem usa essa ideia de que devemos constantemente minimizar nossas identidades para explorar os papéis que temos de desempenhar, muitas vezes, simultaneamente – foi o que Pirandello chamou de máscaras, estamos constantemente *impersonando* máscaras impostas pela sociedade. A *persona* é vista como máscara de si mesma, a identidade configura-se como um não-lugar⁴¹.

⁴⁰ Gumbrecht discute identidade a partir de três pontos: o primeiro percorre a história do conceito de identidade desde sua origem ontológica até o caráter representativo que assume hoje, caráter recente e talvez passageiro; num segundo momento, enfatiza que tanto os novos como os antigos conceitos de identidade são motivados por nostalgia ou por ressentimento, é no ressentimento que emerge o desejo de reconstruir a reafirmar a identidade; num terceiro ponto o autor questiona se seria possível viver sem identidade, levando em conta o caráter efêmero do conceito de identidade. Além dos três tipos de identidade – individual, social e coletiva – Gumbrecht cogita um quarto tipo, o de viver sem identidade.

⁴¹ Manuel Bandeira, um apaixonado pelo carnaval, interpretou com propriedade a perspectiva pela qual a magia da folia se manifestava e que paradoxalmente era individual. M. Bakhtin e mesmo Nicolau Sevcenko em um dos volumes de *História da Vida Privada no Brasil* afirma que “é preciso que o folião penetre, se integre a uma massa de estranhos para que ele perca as referências de sua identidade e se incorpore na dimensão maior da multidão enlouquecida [...] daí a necessidade da fantasia e das máscaras como recurso auxiliar de despersionalização” (SEVCENKO, 1998, p. 597). A ligação de Rodari com a teatralização das histórias por parte dos professores ou mais ainda por parte das crianças é marcada pelo constante aparecimento das máscaras da *Commedia dell'Arte*. Essa forma de teatro baseada no improviso, que se difundiu na Itália pelo século XV, opõe-se ao teatro erudito. Companhias itinerantes escolhiam ruas e praças para a difusão de suas peças. Um pequeno roteiro chamado de *canovacci* servia como guia para enredos marcados pela comicidade e pela ironia. Os personagens eram fixos e quase todos usavam máscaras que deixam parte do rosto à mostra, o que permitia uma respiração fácil e uma boa dicção. Intrigas, simplicidade, amor, astúcia, avareza a covardia eram características dos personagens (GF 32).

Temos que provar constantemente que somos alunos-professores-sócios-passageiros para ter acessos a determinados núcleos. O pensador alemão questiona-se por que devemos provar que as coisas são o que são: precisamos “[...] provar que na diversificação, que acontece na representação das coisas, continua a possibilidade da certeza da referência” (GUMBRECHT, 1999, p. 116). Assim, somos ou não somos, somos e não somos ao mesmo tempo.

As crianças, por sua vez, entram num contexto no qual precisam a cada momento adaptar-se às novas identidades. Dialogando com Schelling, Heidegger, Freud e Lacan, Gumbrecht comenta a dissolução de uma referência básica do indivíduo e da sua representação no conceito contemporâneo de identidade: quanto mais papéis a desempenhar, mais perigo em produzir paradoxos entre os papéis. A maior dificuldade seria conseguir harmonia e estabilidade entre eles. Daí surge a possibilidade de minimizarmos e maximizarmos constantemente as identidades. Rodari soube discutir a questão da identidade de uma forma simples, afinal, para a mente da criança, assimilar tantas identidades ou se confrontar diariamente com a dialética do tamanho (como apresentarei no último Capítulo), imposta pelo adulto, não é

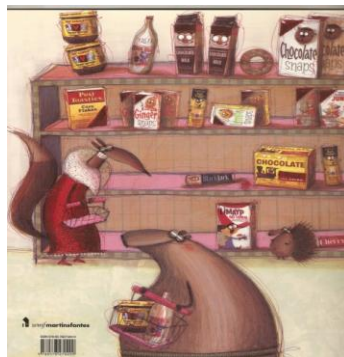


Figura 21: Ilustração de Anna Laura Cantone para o livro *Animais sem Zoológico*, tradução de Monica Stahel

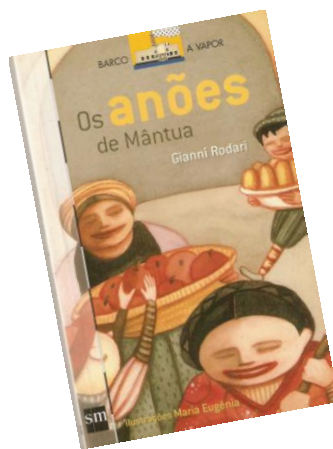


Figura 22: Capa de *Os anões de Mântua* (2004), na qual se destacam as frutas e os pães. Tradução de Liliana e Michele Iacocca.

algo fácil. A identidade social para Gumbrecht é sempre uma descrição e uma resposta à pergunta: Quem é você? A mesma pergunta que nosso protagonista incansavelmente buscou responder.

No que poderíamos chamar de fábula moderna⁴², o livro *Animais sem Zoológico* (2008b) dá continuidade a essa ideia de identidades e trocas de papéis: animais são deslocados de seu *habitat* e, com características antropomórficas, desfilam por supermercados, escrevem testamentos, são donos de circo, fotógrafos.

Na ilustração da capa temos uma girafa com vestido de listra azul empurrando um carrinho de supermercado com doces, refrigerante e chocolate; um porco-espinho desfila com lista de compras na mão e raposas elegantes usam casacos de pele. Nas prateleiras, muitos produtos industrializados. Sete contos compõem o livro e apresentam fábulas nas quais a astúcia aparece novamente como elemento-chave.

Os anões de Mântua (2004a) também são astutos e saem em busca de sua identidade. Os anões, que viviam no porão do palácio, inconformados com seus tamanhos, procuram o segredo de crescer. Ressalto uma interessante solução encontrada pelos anões: comer queijo parmesão para crescer, porém, esse ato, em meio a uma crise de identidade, não funcionou⁴³. Stuart Hall, crítico jamaicano, fala da crise de identidade e da fragmentação do sujeito moderno, questionando o que se pode entender por crise de identidade na modernidade tardia. Fala das identidades culturais, seja por etnia, raça, línguas e religião que em nosso estudo deslocamos essencialmente para a questão da comida como identidade cultural, como evidencia alguns dos estudos antropológicos e sociais em nosso país. Partindo da afirmação de que as identidades modernas estão descentradas, fragmentadas, deslocadas, Hall ressalta que o argumento para tal colapso é de que um tipo de mudança estrutural estava transformando as sociedades modernas do final do século XX: mudanças de classe, gênero, sexualidade, dentre

⁴² Cabe ressaltar um trabalho muito interessante sobre as fábulas, desenvolvido na Pós-Graduação em Literatura na UFSC, de Ismael dos Santos, “A retórica de transposição da fábula para a cultura brasileira e a sua poética em livros para crianças: intencionalidades e estratégias”, tese defendida em 2006 (261p.).

⁴³ Sobre a questão do crescimento, não poderia deixar de lembrar *A Chave do Tamanho* (1942), de Monteiro Lobato, no qual Emília também enfrenta problemas, porém do “apequenamento”, como aconteceu com *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. *Bem do seu tamanho* (1986), de Ana Maria Machado, apresenta uma dialética do tamanho: ora a personagem principal é grande demais para certas coisas, ora é pequena demais. O menor também está em Giorgio Agamben (2007, p. 88; 156) e na *Gramática da Fantasia*.

outras, proporcionando mudanças pessoais e causando uma descentralização do sujeito⁴⁴.

Desse modo, os anões, ao encontrarem em si mesmos a resposta de por que viviam num porão, à parte da sociedade, acabam proporcionando mudanças pessoais e interiores que alteram a realidade, pois passam a integrar a comunidade e a assumir diferentes papéis sociais.

Na alimentação podemos, também, considerar esse fator da identidade. Para o antropólogo Roberto da Matta a comida não é apenas uma substância alimentar, mas é também um modo de alimentar-se, e esse modo de comer define não só aquilo que é ingerido, como também aquele que o ingere (DA MATTA, 1987, p. 56). São assim criados, em torno da mesa, modos, maneiras e ingredientes que estabelecem uma identidade cultural destinada a representar um grupo e sua identidade. Claude Fischler (1990) afirma que, por sermos onívoros, a incorporação da comida é sempre um ato com significados, fundamental ao senso de identidade. As escolhas alimentares também são inculcadas muito cedo, desde a infância, pelas sensações táteis, gustativas e olfativas sobre o que se come, tornando-se pouco permeáveis à completa homogeneização imposta pela produção e pela distribuição massificadas.



Figura 23: Saboreando um estranhamento, Chapeuzinho depara-se com uma girafa em *Uma história atrapalhada* (2007b), de Rodari, ilustração de Alessandro Sanna, tradução de Silvana C. Leite e Denise M. Marino.

⁴⁴ Hall fala de três concepções de identidade: do sujeito do iluminismo (unificado, individualista); do sujeito sociológico (que procura interagir – a identidade é formada na interação entre o sujeito e a sociedade: utilizando uma metáfora, Hall vai dizer que a identidade “sutura” o sujeito à estrutura); e do sujeito pós-moderno que coaduna a ideia de Gumbrecht, ou seja, “[...] o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos” (HALL, 2001, p.13), e acaba por sugerir o termo *identificação*, com seu caráter mais mutável, ao invés de *identidade* (p. 39).

O livro *Uma história atrapalhada* (2007b), publicado no Brasil em 2007, é marcado pelas técnicas propostas no capítulo 16 da GF. Em um diálogo entre o avô, que quer ler o jornal, e uma menina, que insiste na contação de uma história, atuam o estranhamento e a inclusão de elementos fantásticos como mostra a Figura 23. O adulto tenta encurtar a narrativa e sem prestar muita atenção no enredo insere na história uma chapeuzinho amarelo, uma girafa, cavalos, bondes e vários elementos que se configuram como binômios fantásticos e dão novos rumos à história. Porém, como afirmou Rodari, as crianças são conservadoras no que tange as histórias e com essa menina não era diferente: ela se irritava constantemente com o avô que fez uma bela de uma salada com sua história preferida. É como se o próprio personagem, o avô, tivesse lido a *Gramática* e estivesse aplicando as técnicas.

Em *O homem da chuva* (2009c), o personagem ao qual o autor atribuiu a capacidade de abrir e fechar as torneiras das nuvens vive muito cansado, e quando dorme eis que se instaura um longo período de chuva ou de seca. As crianças se encantam com essa solução mágica para a causa da chuva proporcionada por Rodari, o que nos lembra do caráter simbólico dos mitos.

A guerra dos sinos (2009e), conto integrante originalmente de *Fábulas por telefone*, fala de uma guerra na qual, findas as fontes de bronze para os canhões e de ferro para as baionetas, um dos comandantes mandou tirar todos os sinos das torres das igrejas e fabricar um grande canhão, porém não se ouviu um



Figura 24: Capa de *O homem da chuva* (2009c), ilustração de Nicoletta Costa, tradução de Francisco Degani

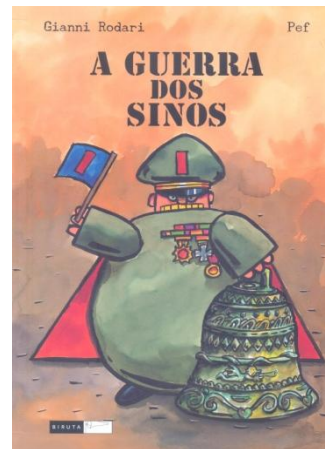


Figura 25: Capa de *A guerra dos sinos* (2009e), ilustração de Pef, tradução de Francisco Degani

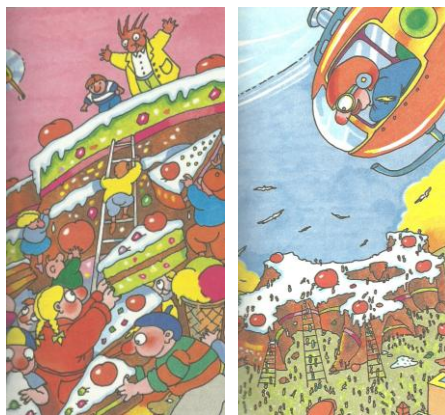
estrondo como era o esperado, mas um grande badalar (ideia que nos lembra da *expingarda* que atirava plumas).

Um bolo no céu (2009a) descreve o aparecimento de uma astronave que todos julgavam ser um disco voador. O misterioso objeto no céu de Roma não era outra coisa senão uma gigantesca torta de vários sabores, confeccionada por engano por um cientista que queria, na verdade, construir uma bomba atômica. Na história alguns nomes são evocados, como os de Gepeto, Pinóquio, Cinderela, Zorro, do flautista de Hammelin, dentre outros⁴⁵. Alguns cientistas e curiosos puderam experimentar um pedaço que caiu no chão, enquanto as crianças se deliciaram com o gosto de chocolate, outros passaram mal achando que o bolo poderia estar envenenado.

Algumas crianças curiosas conseguiram entrar no bolo que parou em cima de uma colina e estava todo



Figura 26: Capa de *Um bolo no céu* (2009a), tradução de Francisco Degani, ilustração de Francesco Altan



Figuras 27 e 28: A comilança desvairada das crianças e da comunidade nas ilustrações de Francesco Altan para *Um bolo no céu* (2009a)

⁴⁵ Na Bienal de Veneza de 1969, conforme relembra Mafra Gagliardi (2007), em um espetáculo no Festival de Teatro de Prosa, uma das sessões dedicadas às crianças era baseada no livro *La torta in cielo*, traduzido como *Um bolo no céu*. Na peça, adaptada por Roberto Milani, do teatro universitário de Ca' Foscari, confeccionou-se um bolo de poliestireno que pairava sobre a plateia como o grande bolo da história.

vigiado pela polícia e pelo exército. Fazendo intertexto com a história de Cinderela, uma menina perde o sapato dentro da ‘astronave’ e todos saem em busca da criança que entrou no bolo. Após muitas discussões acontece algo semelhante à história do flautista de Hamelin, porém, ao invés de usar uma flauta para atrair os ratos, as crianças são atraídas ao gigantesco bolo por telefone, como descreve o narrador, *o telefone é a flauta mágica das cidades modernas*. As crianças começam a devorar a gigante torta, as mães também comem, seguidas pelo resto da população, até o narrador comeu sua parte. Rodari, nesse enredo, ressalta a ideia do erro criativo discutido na GF, pois foi do erro do cientista que se construiu o maior bolo do mundo, e como afirma em uma das frases do texto: “errando se aprende”.

Para o volume *Agente X-99* (2009i), apenas a parte em prosa foi traduzida⁴⁶. Para Francisco Degani, que traduziu tanto *Agente X-99* como *O homem da chuva*,

[...] as infinitas possibilidades que os textos de Rodari oferecem, permitem aos pais e professores utilizá-los para a formação das crianças através de uma pedagogia dialógica e libertária. Para Rodari, a escola deve ser o espaço que amplia, expande e reconhece o conhecimento de todos (DEGANI, 2009, p. 59).

Nos dois primeiros contos, faz-se uma menção à comida e à indústria alimentar e a Parco, um planeta dos vegetais, ao qual o *Agente X-99* foi enviado para recuperar o cadáver de um explorador, traduzido por Degani, como brasileiro. *Agente X-99* é entrevistado e cada uma de suas façanhas é narrada em um conto.

O pintor (2010d), com ilustrações de Valeria Petrone, foi o último livro lançado no Brasil. O conto foi originalmente compilado no livro *Filastrocche in cielo e in terra* (1960) e narra a história de um pintor tão pobre que a única maneira de continuar pintando era fazer um pincel com seus próprios fios de cabelo. Em seguida, saiu pedindo às

⁴⁶ A segunda parte do livro, suprimida na tradução, trata de “Poesie per ridere dal Pianeta degli alberti di Natale”, com quinze poemas, dos quais um me interessa “Insalata di favole”. No poema, declara-se que no País das Árvores de Natal foi inventado a receita da salada de fábulas: duas histórias colocadas na panela em banho-maria, mexidas com uma colher de prata, acrescidas de pimenta, sal, sálvia e, depois, é só escutar a história nova. As aventuras do agente surgiram no periódico *La via migliore* (1974-1975) e foram publicadas no livro *Il gioco dei quattro cantoni*, ainda sem tradução, editado após a morte do autor.

cores um pouco de azul, amarelo, marrom, mas nenhuma lhe dava nada. De repente, pensou em uma cor e, cortando seu dedo, obteve uma gota de sangue, e de vermelho pintou a tela inteira.

Após conhecer Rodari em seu contexto italiano e saber um pouco do material disponível em língua portuguesa, na busca por *sensibilizar o olhar* para o campo semântico do alimento e do ato de comer, disponibilizo, nos próximos Capítulos, um cardápio variado de textos críticos e literários que de forma metafórica ou imagética atizam o paladar do leitor.

2 Saladas Históricas

LITERATURA COMO ALIMENTO

– a metáfora

Pequenos Assassinatos

Afonso Romano de Sant'Anna,
em *Intervalo Amoroso* (2005, p. 31-32)



Vegetariano
não dispense chorar
sobre os legumes esquartejados
no meu prato.

Tomates sangram em minha boca
alfafaces desmaiam ao molho de limão-mostarda-azeite,

cebolas soluçam sobre a pia
e ouço o grito das batatas fritas.

Como.
Como um selvagem, como.
Como tampando o ouvido, fechando os olhos,
distraindo, na paisagem, o paladar,
com a displicente volúpia de quem mata pra viver.

Na sobremesa
continha o verde desespero:
pêras degoladas,
figos desventrados
e eu chupando o cérebro
amarelo das mangas.

Isto cá fora. Pois lá dentro
sob a pele, uma intestina disputa
me alimenta: ouço o lamento
de milhões de bactérias
que o lança-chamas dos antibióticos
exaspera. Por onde vou é luto e luta.

Quino, *La aventura de comer* (2010)

LITERATURA COMO ALIMENTO
(Trilha sonora: *Te devoro*, Djavan)

Escolher, temperar, cozinhar: a comensalidade do texto teórico

Ao compor este Capítulo, que se refere à presença do alimento especificamente em textos críticos, procurei, ao modo de um rizoma, conectar algumas metáforas em relação à literatura e ao ensino. É importante retomar o que entendo por *metáfora alimentar* quando me refiro aos textos críticos, pois o uso das metáforas procura criar uma dualidade de significado ou uma equivalência figurada numa operação linguística que substitui uma palavra pela outra, supondo uma identidade, uma similitude, uma equivalência semântica. Esse sentido não contempla plenamente o meu uso, por isso um esforço teórico talvez me levasse a uma metafórica, como processo de produção de metáforas, ali, onde o eixo paradigmático incide sobre o eixo sintagmático, numa dinâmica criativa pela qual o referente se distancia. O termo *metáfora* (uma significação) parece apropriado para estabelecer certas analogias, embora Deleuze, na perspectiva de um plano de consistência, indique a abolição de qualquer metáfora; tudo o que “consiste” é real.

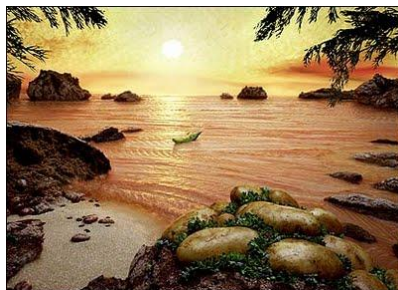


Figura 29: *Salmon seas* (2007), paisagem alimentar recriada por Carl Warner

As metáforas. Esta palavra apenas se escreve no plural... Ora, é porque o metafórico constitui de início um jogo plural que não escapa à sintaxe; e que dá lugar, na filosofia também, a um texto que não se esgota na história do seu sentido (conceito significado ou teor metafórico: tese), na presença, visível ou invisível, do seu tema (sentido e verdade do ser). Mas é também porque o metafórico não reduz a sintaxe, ordenando aí, pelo contrário, seus desvios, que se arrebatam a si mesmo, apenas pode ser o que é ao apagar-se, construindo indefinidamente a sua destruição.

Derrida, *A Mitologia Branca* (1972)

Jacques Derrida, por outro lado, na perspectiva do descentramento, julga que a imagem recriada é potencializada de sentido no jogo metafórico.

Outra possibilidade para evitar o efeito redutor de significação, digamos sobreposto, é optar por denominar o alimento no texto literário como *imagem* (alimentar, no caso), híbrida. A metáfora, nesse caso, traduzida por imagem, é inserida numa lógica dos sentidos, incluindo tanto a sua materialidade como a sua pluralização por figuras (lembrando Rodari em suas observações sobre *lógica* e *imaginação* vistas no Capítulo anterior). Reconhecida a problemática, o termo metáfora, nesse caso, passa a trazer no coração a sua crítica e suas possibilidades.

No mosaico de citações que apresentarei, o leitor irá se deparar com muitas metáforas em relação ao ensino, ao livro, à figura do professor. Estas possuem a função de introduzir, numa ordem primária, a informação que será inscrita no inconsciente via o jogo proposto pela mudança de sentido.

Aristóteles (que aconselhava moderação no comer e no beber), talvez seja o primeiro a dedicar-se ao estudo das metáforas, e afirma que não há ninguém que, na conversação, não se sirva delas, pois elas operam um princípio unificador e polissêmico,

O historiador e folclorista brasileiro Câmara Cascudo (2004) afirma que o primeiro depoimento sobre alimentação indígena no Brasil é a Carta de Pero Vaz de Caminha (1963), datada de primeiro de maio de 1500:

“A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. [...] Ambos traziam o beijo de baixo furado e metido nele um osso verdadeiro [...]. E trazem-no ali encaixado de sorte que não os magoa, nem lhes põe estorvo no falar, nem no comer e beber. [...] Deram-lhes ali de comer: pão e peixe cozido, confeitos, fartéis, mel, figos passados. Não quiseram comer daquilo quase nada; e se provavam alguma coisa, logo a lançavam fora. Trouxeram-lhes vinho em uma taça; mal lhe puseram a boca; não gostaram dele nada, nem quiseram mais. Trouxeram-lhes água em uma albarrada, provaram cada um o seu bochecho, mas não beberam; apenas lavaram as bocas e lançaram-na fora.

CAMINHA, P. V. de. *Carta a El Rei D. Manuel* (1963).

atrelado ao sentido geral do texto. Derrida também apresenta a sua preocupação com a origem da metáfora na linguagem e ressalta que, se não for inocente, a metáfora pode escapar da própria intencionalidade de quem a produziu. Ao invés de polissêmicas, as metáforas seriam, conforme o filósofo francês, disseminantes, à deriva – apagam-se e diluem-se na própria escrita (DERRIDA, 1972). Optei percorrer algumas linhas teóricas e históricas que, de forma metafórica, unem alimento, saúde, religião, comensalidade, mesa, paladar literário, formação de leitor, ensino, e que me levam a refletir sobre o binômio atrativo/nutritivo.

Alimento, saúde e religião

Encontramos metáforas alimentares em sermões proferidos no Brasil desde o século XVII. Em uma sociedade na qual a oralidade era a principal forma de difusão do conhecimento, os sermões podiam ser interpretados como modeladores dos comportamentos sociais e adquiriram grande significação em relação à história do uso de metáforas alimentares, pois comparavam o processo de conhecer ao de ingerir alimentos. Nesse sentido, essas metáforas ajudavam a fundamentar o ciclo pedagógico dos sermões.

Alguns sermões fundamentam seu discurso religioso numa analogia corpo/alimento – o corpo de Cristo que é alimento para alma – como fez Padre Antônio Vieira no Sermão de Nossa Senhora do Rosário, em 1654, chamando a atenção para o ato de *ruminar* (ao modo de alguns animais): comer e remoer muito devagar o que comeram. A analogia entre o ato de alimentar e o ato de pregar oferecia a palavra do pregador como alimento espiritual para as almas necessitadas e famintas. Na hierarquia alimentar da primeira Idade Moderna, a comida era destinada e classificada segundo o grau de nobreza do consumidor, pois se acreditava que cada um deveria consumir o alimento adequado à sua posição social. Assim, alimentos próximos da terra eram considerados inferiores e destinados às classes sociais mais pobres, em oposição aos alimentos elevados na direção do céu que eram considerados superiores. Os *voláteis*, como perdizes e codornizes, por exemplo, eram considerados comida adequada para príncipes e reis, pois se acreditava que isso lhes conferia mais inteligência e sensibilidade (MASSIMI, 2006).

A edição coordenada por Jean-Louis Flandrin e Massimo Montanari, intitulada *História da Alimentação* (1998), contém estudos

que relacionam a função religiosa da alimentação ao terceiro milênio antes de Cristo na Mesopotâmia, quando a homenagem aos deuses era feita por meio de oferendas alimentares (carnes, pão, leite, cerveja e vinho)⁴⁷. Não podemos nos esquecer dos banquetes bíblicos nem do imenso pecado da gula para o qual São Tomás alerta: o problema não é o que colocamos na boca, mas o desejo desordenado por alimento. O pecado da gula remete-me diretamente à imagem do inferno e a Dante, no Sexto Canto, que colocou os glutões no eterno mau tempo – frio, chuva, granizo e neve – transformando o chão num fétido lago de lama⁴⁸. As almas na lama assemelham-se aos porcos e a uma imagem de sujeira e gulodice. Pecador: o glutão é reconhecido como um profanador do seu próprio espaço corporal.

Santo Alberto Magno⁴⁹, em *De nutrimento et nutribili*, enfatiza que a questão mais importante em relação à alimentação é a *qualidade* do alimento, para tanto faz-se necessário conhecer o processo alimentar e seus efeitos. São Bernardo de Claraval (1090-1153), chamado de “o último dos Padres da Igreja”, afirma que um alimento indigesto, em chave analógica com a memória, produz maus humores e, em vez de nutrir o corpo, corrompe-o:

[...] assim também pode dar-se o caso de o estômago da alma, que é a memória, ao ingerir muitos conhecimentos que não foram cozinhados pelo fogo do amor e nem passaram pelo aparelho digestivo da alma [...]. Acaso não dizem os médicos para [...] determinar a ordem dos alimentos: qual deve ser ingerido antes, qual depois e o modo de os ingerir? Ora, mesmo sendo bons os alimentos que Deus criou, tu os tornas nocivos se não observas o modo e a ordem de ingeri-los. (CLARAVAL *apud* MASSIMI, 2006, p. 258-259).

⁴⁷ Em *A alimentação através dos tempos* (1978), Lieselotte Hoeschl Ornellas também traça um percurso do alimento na Pré-história, na Idade Antiga (Egito, Assíria e Babilônia, Pérsia, Palestina, Índia, Tibete, China, Japão, elencando alguns alimentos que constam na Bíblia), na Antiguidade Clássica (Grécia e Roma), na Idade Média (Reinos Bárbaros, Império Franco, Período feudal, Árabes do ocidente), na Contemporânea (Renascença), na fase Pré-Colombiana (Aborígenes e o Brasil) e depois dos descobrimentos (principalmente no Brasil).

⁴⁸ Não é intuito desta pesquisa, mas podemos pensar nas cenas de devoração e canibalismo da mitologia grega e romana (como a história de Cronos que, temendo uma maldição, devorou os próprios filhos) e nas cenas alimentares retratadas pelas artes plásticas, além das já mencionadas.

⁴⁹ Considerado o maior filósofo e teólogo alemão da Idade Média, foi o primeiro intelectual medieval a aplicar a filosofia de Aristóteles ao pensamento cristão.

Para tanto, é preciso saber escolher o alimento ou confiar essa escolha a um bom cozinheiro (poderíamos dizer, a um bom professor) que saberá, também, a seu modo, temperar o alimento em sala de aula. Como ressalta Santo Agostinho: “como há uma certa semelhança entre os que se alimentam e os que aprendem, para evitar o fastio de muitos é preciso temperar os alimentos, sem os quais não se pode viver” (AGOSTINHO *apud* MASSIMI, 2006, p. 259).

Escolher, temperar, cozinhar: na obra *O cru e o cozido*, escrito em 1964, o filósofo e antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) afirma ser objetivo de seu livro mostrar como os binômios, ou as categorias empíricas de cru/cozido, fresco/podre, molhado/queimado, definíveis pela observação etnográfica e cultural, podem servir como ferramentas conceituais para isolar noções abstratas e encadeá-las em proposições (2004, p. 19). Para ele, o eixo que une o cru e o cozido é característico da cultura, porque o cozimento atua na transformação cultural do cru, como a putrefação é a sua transformação natural.

A transformação do prisioneiro em alimento representava, segundo o autor, uma descontinuidade no processo de aproximação das duas sociedades envolvidas, pois a alteridade não se come ‘crua’ e a assimilação do prisioneiro representa um risco constante. As *proteínas simbólicas* absorvidas do corpo-outro se tornam parte daquele que comeu, mas nunca absolutamente o *outro*. Cabe ressaltar diferenças



A XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, serviu um farto banquete antropofágico, no qual Tarsila, Volpi, Oiticica, Lygia Clark, Dalí, Picabia e Lucio Fontana compuseram o núcleo histórico.



Figura 30: Hans Staden, de barba, ao fundo, observa um ritual. Xilogravura de Theodor De Bry.

entre o canibalismo, no qual certas espécies se alimentam de indivíduos da mesma espécie, e a antropofagia, pela qual o potencial simbólico é devorado⁵⁰.

Em *A fome dos outros: literatura, comida e alteridade no século XVI* (2008), Rodrigo Labriola considera que o século XVI foi marcado pela *insaciável fome de conquista do desconhecido*: riqueza, poder e dominação – do ouro e do outro. O autor analisa a literatura produzida pelos cronistas europeus e suas impressões do Novo Mundo, revelando um modelo de antropofagia cultural, modelo precursor do que propôs o modernismo. Oswald, no

“Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924/1986), propõe uma reação contra todas as indigestões de sabedoria na qual só a antropofagia une – uma antropofagia cultural como forma de desconstrução bem humorada de uma tradição vertical, talvez o nosso paradigma aberto, nosso antimodelo por excelência, no qual saber e comer, saber e sabor, saber e nutrir, fome e saciedade caminham lado a lado.

Trago ao texto a voz de Clarice Lispector, que escreveu sobre a fome⁵¹:

Ora, em primeiro lugar, é necessária muita força de vontade para sair da mesa ainda com apetite; enquanto essa necessidade persiste, um bocado atrai outro com uma atração irresistível, e em geral se come enquanto se tem fome [...].

Brillat-Savarin, em *A Fisiologia do Gosto* (1989)

[...] a fome é nossa endemia, já está fazendo parte do corpo e da alma. E, na maioria das vezes, quando se

⁵⁰ Por conta da antropofagia, lembro de um livro de Monteiro Lobato, *Hans Staden*, cuja 19ª edição, da Editora Brasiliense, borbulha na estante. Dona Benta apresenta o jovem alemão, que aportou em Olinda depois de oitenta e oito dias no mar, em 1552, observador de cenas de canibalismo e de antropofagia. Lembro também Lévi-Strauss, em *Origem dos modos à mesa* (2006), quando menciona também fatos interessantes, como o mistério da mulher cortada em pedaços, os aspectos sobre a cena de um crime e uma metade grudenta, os amores exóticos, a fome de lobo, os pratos de tripas, bem como as regras da civilidade.

⁵¹ A fome remete-me opostamente ao país imaginário chamado “Cocanha”, no qual o alimento nunca acaba e para o qual as pessoas não precisam fazer nenhum esforço senão o de esticar o braço e alcançar o que se deseja. O que nos leva a crer que a quantidade de comida presente à mesa da população medieval em geral era bem mais escassa do que aquela a qual se idealizava (BRITO, 2005; FRANCO, 2004). Tatiana Belinky explorou essa ideia da terra da abundância, idealizada pela França medieval, em seu livro “Limeriques da Cocanha” (2007).

descrevem as características físicas, morais e mentais de um brasileiro, não se nota que, na verdade estão descrevendo os sintomas físicos, morais e mentais da fome (LISPECTOR *apud* ANDRADE, 1993, p. 59).

Podemos identificar, a partir dessas considerações, dois corpos: um corpo biológico que come e um corpo intelectual que absorve ou incorpora, ao modo antropofágico, a metáfora do alimento em seu discurso, usando-a como aproximação com o ouvinte ou, em nosso caso, com o leitor. A antropofagia de Oswald de Andrade que absorve o corpo outro é diferente em Clarice Lispector, que se apresenta como uma via de mão dupla: devorador e devorado trocam papéis e alimentam-se mutuamente (SILVA, 1997)⁵².

A comensalidade e a mesa

A mesa tem um papel primordial na questão histórica e social, pois é agente tanto de agregação como de marginalização (como o fato de ser ou não aceito na mesa). Banquete: mesa farta. Enquanto a fome era temida, os banquetes celebravam a paz ou a vitória. A função social do banquete foi muito ressaltada no mundo grego e romano, pois girava em torno do convívio e da troca de cortesias, ocasionando um importante elemento de distinção entre o homem civilizado, o bárbaro e os animais:

[...] o homem civilizado come não somente (e menos) por fome, para satisfazer uma necessidade elementar do corpo, mas também (e sobretudo) para transformar esta ocasião em um ato de sociabilidade. Nós não nos sentamos à mesa para comer – lemos em Plutarco – mas para comer juntos. Etimologicamente o termo *cena* deriva da idéia [sic] de 'comer em comum'... O *convivium* é a própria

⁵² Um trabalho peculiar, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, é a Dissertação de 1997, de Patrícia de Souza Campos Silva, intitulada “O texto e a nutrição: corpos que (se) comem em Clarice Lispector”, que discorre sobre a ideia da transformação do alimento em palavra e vice-versa, analisando a presença da nutrição na obra de Lispector. O trabalho aborda a presença das frutas, cereais, legumes, carnes, pães e doces e o binômio comer/escrever e cita teóricos como Câmara Cascudo e Brillat-Savarin. A tese de Leonil Martinez, “Xarque com assucar/ Pelotas com Nordeste: contraponto de extremos no paladar cultural brasileiro”, de 2000, do mesmo Programa, também aborda o tema alimentar, porém Martinez baseia a análise nos intercâmbios econômicos do Nordeste e de Pelotas por meio do açúcar e do charque, tendo como referência a obra de Gilberto Freire.

imagem da vida em comum (*cum vivere*).
(FLANDRIN; MONTANARI, 1998, p. 108).

Nesse contexto, o *Banquete* de Platão (ou *Simposium*, como preferem chamar os filósofos germânicos) é caracterizado como expressão da função social e cultural do convívio à mesa, “[...] pois neste âmbito discutem-se as questões mais importantes da existência humana, sendo a paixão pela verdade [...] e o amor o fator que mais une [sic] os homens e que mais os alimenta” (MASSIMI, 2006, p. 255). O texto apresenta um diálogo acerca do banquete oferecido por Agátón no dia posterior a uma grande festa, discussões, entre outras, sobre o amor, a paixão, a pederastia e o saber. Se pensarmos bem, quanto à literatura não é muito diferente. Que tipo de paixão nos alimenta? Que tipo de leitura une distinto grupo de leitores, que critérios de juízo e gosto (lembrando também Kant) utilizamos na hora de escolher um livro para nós ou para crianças? A qualidade gráfica? A qualidade literária? O preço? Somos o *homem civilizado* que come ou lê não por fome, mas para transformar a leitura em um ato de sociabilidade? Ou sentimos fome e comemos para suprir a necessidade elementar de nossa alma?

Está em uma sátira do século I, o *Satiricon*, de Petrônio, talvez a mais famosa descrição de um banquete, na qual Trimálquio, que pretendia impressionar seus convivas, oferece um jantar exuberante, banhado por espetáculos e diálogos eruditos, javalis, tâmaras e azeitonas. Essa imagem farta do banquete é explorada nos contos de fadas tanto no texto como, conseqüentemente, nas ilustrações (como o banquete em *A princesa e o Sapo*, como vemos na Figura 31). Nos contos clássicos é comum (e historicamente explicável) a presença do banquete, mas atualmente existe maior ênfase em histórias que focalizam os aspectos industrializados ou naturais dos alimentos, num cruzamento com o campo da nutrição, com os aspectos didáticos do consumo de alimentos⁵³.

⁵³ Mikhail Bakhtin, linguista russo, em “O banquete em Rabelais”, afirma que o homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si. O banquete não se trata do *beber e comer cotidiano*, mas sim da boa mesa, da abundância: “o papel das imagens de banquete no livro de Rabelais é enorme. Quase não há página onde essas imagens não figurem, pelo menos no estado de metáforas e de epítetos tomados do domínio do beber e do comer” (BAKHTIN, 1996, p. 243).

Ao encadearem os quarenta e sete ensaios críticos que percorrem o volume sobre a história da alimentação, Flandrin e Montanari percebem o legado alimentar desde a pré-história à “McDonaldização” dos costumes e na humanização das condutas alimentares que percorrem elementos como a cozinha, a comensalidade e a comida, diferenciando o homem civilizado da *bárbarie* e das feras. A comensalidade alcançou prestígio nas suntuosas mesas dos banquetes do homem dito civilizado. Os autores citam como exemplo as especificidades que regem a mistura do vinho e da água, as normas de comportamento, as boas maneiras que tornam o banquete o sinal de identidade de um grupo.



Figura 31: Mesa farta, o banquete servido ao sapo. Ilustração de Walter Crane, 1875



Figuras 32 e 33: Imagens de *O banquete de capítulos fantásticos* (2007), ilustrações de Márcia Széliga

No primeiro e segundo tomos de *História da alimentação no Brasil* (respectivamente de 1967 e 1968), o folclorista, historiador e antropólogo Luis da Câmara Cascudo (1898-1986) expõe o percurso socioalimentar do cardápio tradicional indígena, africano e português em relação à constituição do *comum* na comida nacional. O historiador refere-se sempre à alimentação e não à nutrição, pois percebeu que os padrões alimentares estão mais ligados à tradição do que à nutrição, assim como a predileção de certos sabores: “o povo guarda sua alimentação tradicional porque está habituado, porque aprecia o sabor [...]. Pode não nutrir, mas enche o estômago. E há gerações e gerações fiéis a esse ritmo” (CASCUDO, 2004, p. 15-17).

A alimentação popular dos escravos e dos portugueses, segundo as pesquisas de Câmara Cascudo, alterava-se conforme os dias festivos, os ciclos religiosos, os pratos de sucesso que se mantinham na mesa

como *constantes alimentares* (com técnicas, recursos e condimentos específicos). Já em *Antologia da alimentação no Brasil*, publicado em 1977, o historiador dá ênfase a escritos que relatam desde a higiene da mesa até as iguarias regionais utilizadas; fala, também, da *digestibilidade* dos alimentos, dos regimes alimentares mistos, das cantigas entoadas na feitura dos alimentos, das descrições de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica (1704-1768) sobre os limões, melões, araçás e ananás; de Frei José de Santa Rita Durão (1720-1784); dos comentários de Debret sobre a “Viagem em redor do almoço”, de João Chagas (1863-1925). Câmara Cascudo remete-se a um peculiar binômio: *estômago e sexo*, sendo que um pode ser adiado e o outro não, pois, segundo ele, comemos não o substancial mas o habitual, o lícito pela norma, por isso gula e luxúria caminham lado a lado. Outros binômios importantes para esta pesquisa são o comer e o pensar, o comer e o saber. Vejamos como esse saber, atrelado ao sabor, configura-se também como possibilidade metafórica no campo crítico do ensino.

O atrativo e o nutritivo: fatiando ideias

(Trilha sonora: *Feijoada Completa*, Chico Buarque de Holanda)

No planeta Bih não existem livros. A ciência é vendida e comprada em garrafas. A história é um líquido vermelho que parece raspadinha, a geografia é um líquido verde-menta, a gramática é incolor e tem gosto de água mineral. Não existem escolas, estuda-se em casa. Todas as manhãs as crianças, dependendo da idade, devem engolir um copo de história, algumas colheradas de matemática e assim por diante.[...]

(G. Rodari, “O caramelo instrutivo”, em *Fábulas por telefone* (2006), p. 199)

Vivemos numa sociedade de consumo e numa época de excessivo culto ao corpo – mesmo assim, de um lado, temos corpos que se alimentam cada vez menos e, de outro, corpos que se alimentam cada vez mais. Como levar o texto para ser saboreado pela criança em tempos de fome ou dieta é um grande desafio – função, na maioria das vezes, desempenhada hegemonicamente pelo professor (se morássemos no planeta *Bih* talvez fosse mais fácil). Para modificar esse quadro, o professor necessita estar bem informado para garantir uma refeição nutritiva aos seus alunos, ato que começa na seleção dos ingredientes.

A leitura restrita a livros escolhidos pelo adulto e apresentados sobre forma de tarefa escolar transformou-se em um trabalho penoso e limitativo ao ser imposto pela escola, comenta Carmem Alberton, na década de 1980, em *Uma dieta para crianças: livros*. A criança sabe muito bem escolher o que quer ouvir e insiste exaustivamente nesta ou naquela história, chegando a chamar a atenção do adulto caso ele omita alguma parte (como em *Uma história atrapalhada*, de Rodari). O interesse do leitor na seleção do texto literário é um ponto fundamental para a aquisição do gosto pela leitura. Por outro lado, é necessária a provocação de novos interesses, a fim de aguçar o senso crítico e a preservação do caráter lúdico do jogo literário na escola. O lúdico é indispensável na relação entre leitor e obra literária, pois precede e facilita a desconstrução do conhecimento, estimula a percepção e atua nas descobertas, nas relações a serem estabelecidas e nas funções a serem conhecidas (AGUIAR; BORDINI, 1988).

Werner Zotz, professor, crítico e escritor catarinense, em *Livro que te quero livre* (2005, p. 25), fala da preferência do pequeno leitor, pois “[...] tão importante quanto desenvolver e melhorar o paladar literário no jovem leitor é entregar-lhe um livro do qual goste [...]” e completa sobre o prazer da leitura: “[...] não existe uma receita pronta, pelo menos eu não a conheço. O educador vai precisar usar toda sua sensibilidade, tendo em mente que cada situação e ocasião têm aspectos muito particulares” (p. 31).



Figura 34: A sátira e o bom-humor de Quino, em *La aventura de Comer* (2010)



Figura 35: Alimentação escassa em um regime fechado, de Quino, em *La aventura de Comer* (2010)

Procurei, assim, ao pesquisar a presença do alimento na literatura para crianças, observar a interface entre o *atrativo* (o livro que o mercado oferece à criança – leia-se às escolas, aos pais e aos professores – como produto de consumo) e o *nutritivo* (a leitura literária), uma diferença clara para quem tem formação na área da Literatura, porém tênue para muitos que trabalham com a infância. Livros somente atrativos podem ser usados pelo professor ao tentar mascarar como nutritivas suas escolhas didáticas, ofertando sopa rala ao invés de um banquete⁵⁴.

Na escola, os professores são atropelados pelas Propostas Curriculares, pela falta de material, pela pressa em dar todo o conteúdo. Ainda têm fome esses profissionais? Fome de algo novo em seu cardápio ou estão constantemente de dieta? Um livro pode encher a barriga, mas não adianta enganar o estômago, pois só uma boa história pode nutrir e sanar nossas *emergências nutritivas*. Possuímos corpúsculos gustativos disseminados na língua que nos permitem a gustação, mas ela depende do nível de cultura do grupo, do sentido do gosto, da sensação de prazer para a boa alimentação. Cada corpúsculo gustativo possui uma pequena abertura – o poro gustativo – que possibilita a penetração de substâncias. Para que se possa sentir o gosto de uma substância – como de um livro – ela deve primeiramente ser dissolvida no líquido bucal (a escola, às vezes, pode corromper, obstruir, este líquido, e, logo, o sabor)⁵⁵.

⁵⁴ Para as discussões seguintes e ao longo dos próximos Capítulos estão implícitos os estudos de: Lajolo e Zilberman (1985; 1988; 1996; 2001; 2002; 2005) sobre leitura e leitores, produção e mercantilização do livro infantil; Abramovich (1997) e Ramos (2006) sobre a relação literatura e ensino; a mirada estruturalista de Nelly Novaes Coelho (1982) atrelada à *Morfologia dos contos*, de Propp; Soares (SOARES; PAIVA, 2008), sobre literatura infantil, políticas e concepções, identidade, ilustração, qualidade estética; Versiani (2007), com ensaios sobre jogos de linguagem, adaptações, memórias; Amarilha (1997), com o lúdico, as imagens, o imaginário, as memórias e dos clássicos; Yunes e Pondé (1988), sobre literatura e escola e a importância social da literatura; Cunha (1985), sobre leitura, literatura e educação; Debus (2006), Debus, Domingues e Juliano (2010) e Pina (2009), sobre leitura literária e formação de leitor. Um percurso interessante faz-se também a partir da leitura do “ensinar literatura”, em *Como ensinar literatura infantil em sala de aula*, de Maria Antonieta Antunes Cunha (1968), ao “usar literatura”, em *Como usar literatura infantil em sala de aula*, de Maria Alice Faria (2007) ou ainda *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, de Regina Zilberman (2005) - textos teóricos que uso também em sala de aula.

⁵⁵ No livro *A formigadinha* (2006), Rossana Ramos faz uma crítica em versos ao sistema educacional por meio da figura de uma formiga hiperativa, de uma escola, chamada Formissistema, e de uma professora, Dona Bela Formicida. O pai, um formigólogo, encaminha a filha ao doutor Formiga Froide, que afirma que Formigadinha tinha *déficit* de atenção, outros profissionais detectaram dislexia, foram até ao padre para benzer. Até que a

Cecília Meireles, em *Problemas da literatura infantil*, escrito em 1949 (4. ed., 1984), usa metáforas alimentares em suas considerações: “a literatura não é, como tantos supõem, um passatempo. É uma *nutrição*” [grifo da autora]. Ao falar da literatura de tradição oral, Meireles afirma que era dela que “se *nutria* a criança, antes do livro, recebendo-a como um *alimento* natural nos primeiros anos da vida” [grifo meu]. Usando termos como *nutrição*, *receita* e *alimento*, a autora aproxima do leitor suas ideias, como os sermões tentavam se aproximar do cotidiano de seus ouvintes. Títulos literários infantis multiplicam-se nas prateleiras, mas a preocupação é como eles chegam efetivamente à mesa do leitor tornando-se verdadeiramente *nutritivos* por meio da leitura⁵⁶. Metáforas são oferecidas aos professores, tentando aproximar o conhecimento da ideia de nutrição: são metáforas elaboradas de forma interessante, que nos fazem comparar elementos, porém que tipo de reflexão eles exercem na prática pedagógica?

Comer, pouco ou muito, é uma necessidade. Como lembra Alberton (1980, p. 14), uma única condição é exigida pelo leitor infantil: encontrar na obra a sua forma própria e peculiar de ver os seres e as coisas, seja com características surreais, estranhamentos, pelo fantástico, pelo *nonsense*, por uma ilustração e por que não também pelo alimento que, a partir de minha hipótese, pode servir como uma ‘isca’ peculiar para o leitor. Talvez pudéssemos pensar em um banquete antropofágico a ser servido aos nossos alunos? Um banquete repleto de pratos exóticos: pâncreas de Murilo Mendes, estômago de Ferreira Gullar, baço de Quintana, coração de Drummond, língua de Colasanti, olhos de Capparelli, acompanhada pelas alfaces de Cunha Lima e pelos vegetais de Belinky. Mas, antes de pensarmos em nossos escritores, devemos olhar por cima do muro (ao modo de Deleuze) e perceber a produção contemporânea voltada para a infância e questionarmos, voltando ao início do trabalho, o que afinal servimos nessa bandeja? O que você serve? O cardápio é variado ou é um PF semanal, com dias marcados para cada prato:

vovó, a formiga Formidável, sugeri a escola Formiga Viva, onde Formigadinha pôde soltar a imaginação. Penso com Benjamin, que afirma que a criança jamais é colocada perante o objeto da aprendizagem, mas sobre ele. Dessa forma, encontramos tantos problemas na escola.

⁵⁶ Raúl Antelo, ensaísta e professor, referindo-se à crítica literária e à nutrição, observou: “O problema é armar um prato extremamente sofisticado que misture uma fruta com um aceto, que você não sabe se abre ou fecha [o paladar].” Informação oral, obtida em sala de aula, na disciplina “A singularidade da literatura”, em 21 de novembro de 2007.



Cardápio escolar

Segunda: picadinho de leitura

Terça: bife à interpretação textual - acompanha a frase *tô frito!*

Quarta: arrumadinho de texto

Quinta: feijão com correção de exercícios

Sexta: dobradinha de exercícios gramaticais e tem sobremesa pra levar pra casa



Ao encontrar um cardápio como esse em sala de aula, supostamente nutritivo, que alimenta alunos de português diariamente, o texto literário não poderá mesmo ser saboreado. Os professores comeram dos mesmos pratos, estão acostumados a esse paladar e têm dificuldade de inovar na cozinha, servindo assim comidas enlatadas (como nas Figuras 34 e 35).

Desde a década de 1970, as universidades brasileiras vêm sistematicamente refletindo sobre a relação entre literatura e ensino. Rocco (1992) diagnosticou que uma das principais dificuldades no ensino da Literatura no Brasil é o livro didático, que, salvo algumas exceções, apresenta roteiros prontos, respostas prontas, cardápios tradicionais sem margem para a fantasia e a criatividade. Para a pesquisadora, na época, a maioria dos professores da rede pública afirmou usar o livro didático como instrumento principal em sala de aula pela inexistência de material melhor ou pela falta de tempo para pesquisar e preparar outro tipo de material. Da década de 1990 para cá, o quadro não mudou muito, embora tenhamos, por outro lado, um excesso de informação e de poluição visual em muitos livros didáticos que deixam, tanto o aluno como o professor, inseguros em relação ao material.

O que o professor precisa é de um material que o estimule continuamente e que lhe sirva também como desafio, pois muitos manuais amarram o professor em uma rotina que lhe tira a liberdade e a criatividade, como os inspirados na Gramática Tradicional. O professor

acaba não se interrogando sobre o que transmite, e o aluno, por sua vez, também não questiona o que recebe ou por que recebe.

Vários professores acabam usando o texto literário, apresentado pelo livro didático, simplesmente como *pretexto* para a aula de gramática, como bem apontou Marisa Lajolo na década de 1980. O professor tem pouco tempo para a reflexão, para a escolha de materiais complementares, não é estimulado a ousar e a desvincular-se das cômodas propostas tradicionais. Não existe conhecimento ou troca de conhecimentos quando se reduz o ensino da literatura a uma simples leitura e interpretação mecânica do texto, já apontavam Rodari e tantos outros teóricos em suas reflexões.

Por falar em Rodari, reporto-me diretamente ao jogo. Marly Amarilha, em *Estão Mortas as Fadas?* (1997) e *Alice que não foi ao país das maravilhas* (2006), aborda a literatura infantil e a manifestação do lúdico na poesia que se dá por diferentes mecanismos relacionados ao jogo. O jogo da linguagem (que faz a representação simbólica de uma luta), num sentido de combate, de competição, é fundamental para a atividade lúdica e se estabelece ao propor um desafio para o leitor: descobrir o significado do poema, do texto, das palavras que, propositadamente, vêm em linguagem obscura, cifrada, enigmática. É o mesmo jogo a que se refere João Cabral de Melo Neto, “procuro uma linguagem que o leitor tropece” [sic]. Amarilha aborda paisagens sonoras e a formação do *ouvido pensante* relacionado às atividades de narrar histórias em sala de aula, mediados pela presença da palavra lida por ou para alguém e a história contada, que pressupõe uma leitura prévia ou uma tradição oral, discutindo ainda sobre o valor da charge e da ilustração nos livros infantis e o papel da escola.

Rodari apresenta uma vasta

Lajolo e Zilberman (1995) discutem o aparecimento do leitor brasileiro primeiramente pelos textos traduzidos, apresentando o livro didático como o “primo-pobre” da literatura, ao mesmo tempo em que é o “primo-rico” das editoras. Conforme a pesquisa, até 1808, a história da imprensa no Brasil era inexistente. Apenas quando D. João mudou-se para o Rio de Janeiro e precisou de um instrumento pra publicar seus atos, veio de Lisboa uma tipografia completa. Conforme as autoras, a história do livro didático no Brasil (primeiramente trazido de Portugal) repercute na história social da leitura.

discussão sobre leitura e ensino não só na *Gramática da Fantasia* como em vários textos, palestras e depoimentos, pensando o papel da escola na década de 1960, uma escola que deveria ser *grande como o mundo*:

Existe uma escola grande como o mundo
 nela ensinam mestres e professores,
 advogados, pedreiros,
 televisores, jornais,
 cartazes de rua,
 o sol, os temporais, as estrelas.

.....
 Esta escola é o mundo inteiro
 como é grande: abra os olhos e você também poderá
 ser aprovado. (RODARI, 1999, p. 137)

Na relação do alimento com o ensino, Rubem Alves, em *Conversas sobre Educação* (2003), livro já mencionado, utiliza a cebola, o queijo e a pipoca para falar de escolas, alunos, pais e professores. Em “Sobre cebolas e escolas” (p. 63-67), o escritor afirma ocupar a cebola um lugar de destaque no seu pensamento, tanto de forma científica, culinária (“entidades acidentalmente lacrimogêneas, de tamanhos variados, cheiro característico e gosto saboroso, que se prestam a ser usadas em molhos, saladas, conservas e sopas”), como poética – a cebola o faz pensar filosófica e pedagogicamente. Rubem Alves equipara a cebola ao pensamento de Piaget e seus ciclos de desenvolvimento, como os círculos das cebolas, as escolas e a sociedade formam camadas sobrepostas que por vezes isolam o aluno. Para ele, a cebola é metáfora da aprendizagem: “aquele círculo mínimo central é o corpo do aluno. [...] o meio ambiente deve se tornar comida. Para que o corpo viva. O que não vira comida, o que não é vital para o corpo, não é aprendido” (p. 64).

Alimentos como a maçã, fruto do pecado de Adão e Eva ou do envenenamento de Branca de Neve, é também fruto de metáforas. Di Santo (2007) traça um paralelo entre a maçã da Branca de Neve e a aprendizagem. A maçã, embora com uma aparência apetitosa, deixou a heroína num sono profundo e, da mesma forma, se for oferecido ao aluno um conhecimento descontextualizado, que não desperte sua curiosidade e vontade de aprender, ele permanecerá desligado. O professor, na metáfora proposta, deve estimular o apetite do aluno, pois mesmo quando não estamos com fome sentimos vontade de comer ao vermos algo que nos estimula.

A metáfora da maçã, comparando-se alimentação ao conhecimento, fornece indícios bastante ricos para a atuação do professor, “realmente, para cada aluno que o professor ofertar o seu conhecimento/maçã, a forma de mastigar e engolir será diferente, única” (DI SANTO, 2007): dor de barriga, ânsia, vômito, (in)saciedade, sensação de estufamento. É preciso comer bem. Comer. Comer o bife no ponto, associado às batatas fritas, como menciona Barthes, em *Mitologias* (2001), com vinho ou leite, afinal, o bife é um alimento a ser bem mastigado, engolido e digerido.

Ao falar da cozinha ornamental, Barthes refere-se à consistência do “revestimento” dos alimentos: nesse tipo de cozinha, a categoria substancial dominante é a cobertura, fazem-se todos os esforços para alisar as superfícies, para arredondá-las: para esconder o alimento sobre o sedimento liso dos molhos, dos cremes, dos *fondants* e das geleias (BARTHES, 2001, p. 78-79). Essa cobertura mascara, muitas vezes, o verdadeiro problema ou a verdadeira beleza do texto, a crítica literária pode tanto ser o verme que devora, como a bela cobertura que impede o acesso ao bolo literário⁵⁷. Marcello Argilli, considerado o maior estudioso da obra de Rodari, na passagem dos 25 anos de morte do escritor, alerta: “é preciso debruçar-se mais sobre os textos literários”, pois a tendência é sempre experienciar o texto teórico antes do texto literário. Tendo em vista essa discussão sobre literatura e ensino a partir das metáforas elencadas e das propostas de Rodari, encontramos na imagem do alimento o próprio bolo de ideias, sem cobertura, pois o bolo é o próprio texto literário para ser degustado da forma que o leitor julgar melhor.

Em *Altas Literaturas* (1998), de Leyla Perrone-Moisés, livro *fruto* de uma longa pesquisa da ensaísta, professora e tradutora de Barthes, encontramos vários fragmentos nos quais a autora utiliza-se da metáfora alimentar principalmente para discutir o cânone, além de fazer referência a citações de Nietzsche, Borges, Calvino e Dante. Embora a autora critique e questione a pós-modernidade e seu conceito *frágil, impreciso, paradoxal*, é a responsabilidade do professor de literatura que está em jogo e, com ela, o *campo intelectual* e as *instituições* que formam seu pensamento. A situação atual do ensino de literatura é

⁵⁷ Refiro-me ao verme por lembrar de algumas leituras paralelas como *O bolor* (1999), de Augusto Abelaira, e *O queijo e os vermes* (1987), de Carlo Ginzburg, com as quais pude articular uma discussão sobre a crítica literária (como o verme que devora) e a leitura literária, por ocasião da disciplina *Poesia-Experiência*, ministrada pela professora Alai Garcia Diniz (membro desta banca), em 2004.

discutida com uma feroz crítica ao ecletismo superficial transformado em *superdisciplina* e produção de discursos *culturais* generalizantes, carentes de fundamentação histórica, antropológica, sociológica ou filosófica, porém, a ensaísta afirma não ser contra as teorias pós-modernas, mas contra a maneira pela qual foram e são utilizadas. A leitura, como bem denota, exige tempo e esforço que não condizem com a vida cotidiana atual: “os novos escritores, afinados com os hábitos alimentares deste fim de século, publicam livros *light*, para serem consumidos rapidamente” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 178).

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “[livro,] eu te desejo”.

Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1990, p. 64, inserção minha)

Já em *Roland Barthes: o Saber Com Sabor* (1983), Perrone-Moisés lembra que Barthes pede um ensino sem opressão, clamando pelo “máximo de sabor possível” e que a diferença reside justamente no que os textos têm em comum. É pelo mesmo sentido de gustação e prazer que Rodari investe num ensino crítico e bem-humorado que faça com que a criança apreenda o mundo de uma forma a extrair disso o máximo de sabor possível (como menciona Barthes). Podemos lembrar ainda da metáfora da *criança lambiscando*, de Benjamin: Tateando na noite o armário, marca o encontro entre a criança e o livro, daquela felicidade clandestina de Lispector. Na noite, em casa, fora da escola, o sabor da comida desejada.

Vida prática, essências, sumos, comprimidos e latarias, assim nossas angústias alimentares foram resumidas por Câmara Cascudo (2004, p. 362), “precisamos comer depressa, digerir depressa, abandonar a mesa como a um assento em brasa. [...] olho no relógio”. Para o historiador, a industrialização dos alimentos reduz a cozinha a um armário de latas; da mesma forma, a mercantilização dos livros sem qualidade pode encher a estante da escola de papel colorido. Segundo Câmara Cascudo temos uma emergência nutritiva a ser sanada e, se tudo

depende do instinto, da experiência e da intuição do cozinheiro precisamos preparar cada vez mais nossos professores.

Precisamos *acordar os sentidos* para a boa degustação em sala de aula: o tato ao pegar um livro, a visão ao apreciá-lo, a audição ao ouvir uma história, o paladar ao saborear um texto literário; é preciso lambiscar mais, devorar mais, comer algo natural ao invés de *light*, esfregar os dedos uns nos outros, ao modo de Barthes, ou quem sabe dar voz ao livro pelas palavras de Mario Quintana: *devora-me ou te decifro*.

A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou um foguete no momento de explodir no céu.

Octávio Paz,
em *O arco e a lira* (1992, p. 26)

No limiar entre o *atrativo* e o *nutritivo*, pensando especificamente na literatura infantil em sua relação com a escola e tomando as críticas mencionadas em consideração, estão dois fatores que julgo primordiais e que recaem sobre a figura do professor no momento da escolha do livro: primeiramente, o professor precisa entender a importância dos contos clássicos como lastros para a vida adulta e leitora do indivíduo e, num segundo momento, precisa atualizar constantemente seu repertório, pois a criança de hoje não é a mesma de dez anos atrás, por esses motivos não nos serve escolher livros apenas pela aparência estética, é preciso um bom casamento entre texto e imagem.

Como veremos no próximo Capítulo, é totalmente possível unir o *atrativo* e o *nutritivo*, e vemos isso pelo louvável esforço de escritores, ilustradores, editores, tradutores que desempenham um bom trabalho, pois se sentem responsáveis pela formação de leitores. Como fazer com que o leitor saboreie esse prato tão híbrido de sabores que é a literatura infantil é um grande desafio para todo cozinheiro.

Entendendo ser o gosto culturalmente adquirido, agregando estratégias alimentares, religiosidade, mercado de alimentos e cultura de subsistência, o reflexo do alimento está nas histórias de diferentes formas: da dietética à gastronomia, do banquete à fome, dos livros de receita ao consumismo exacerbado, do nascimento e expansão dos restaurantes ao advento da modernidade nos lares, do cru ao cozido, do ato à intenção – traços retratados nas histórias que contribuem para minha hipótese sobre sua importância, atualização e ressignificação. Reflexos marcados também nas ilustrações, nos animais que percorrem

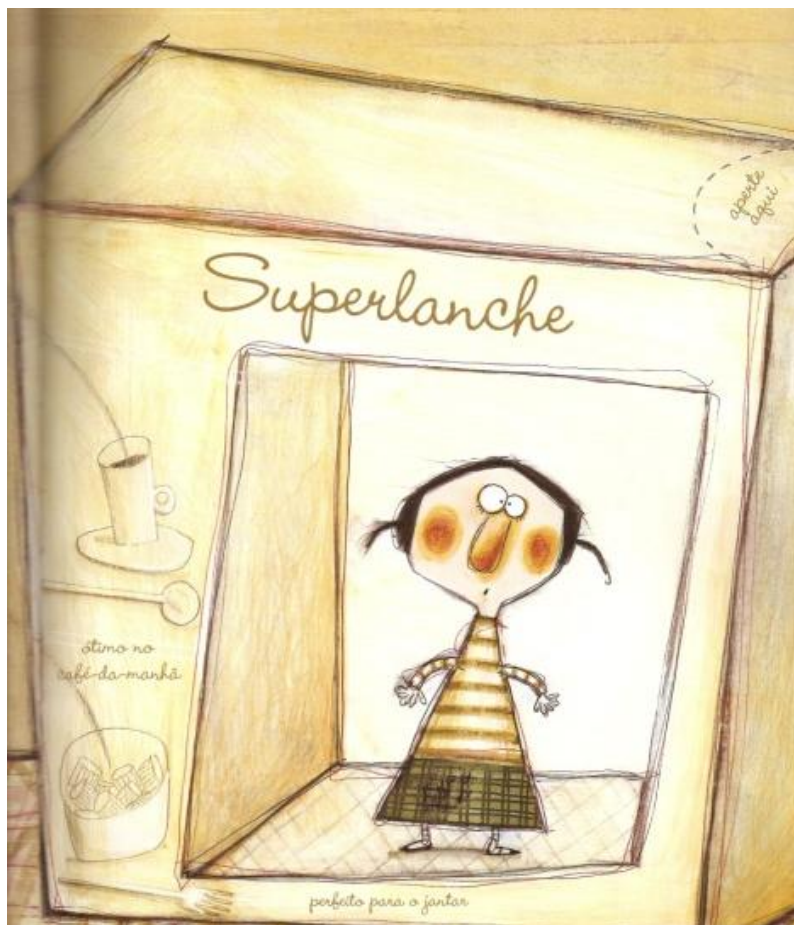
lojas e supermercados comprando enlatados e congelados (Figura 21) aos personagens servidos como *superlanche* em embalagens, bem ao modo do McDonald's (como a ilustração na abertura do Capítulo 3).

Para dar conta dessa mutabilidade, talvez negativa, basta cultivar a boa mesa, esse é o conselho que encontrei no livro de Ornellas (2003, p. 262), no qual a autora sugere, também, que reformulemos nossas receitas tradicionais “ensinando como saborear um pato ao tucupi, uma moqueca, um vatapá, um lombo de porco [...] em múltiplos e variados paladares.” Isto é uma necessidade, uma fome, para os nossos alunos (com os nossos professores). Ornellas, ao tratar da esfera da nutrição, elenca dez motivações que levam o homem a procurar alimento: sobrevivência, saúde, dieta, religião, política, longevidade, carência, ciência, tecnologia e cultura. Enquanto a autora prevê a perspectiva do futuro para a alimentação, nós prevemos para a leitura. Somos otimistas, mas afinal o que nos leva a procurar esse alimento? O que o estômago de nossa alma procura, pede, necessita? O que nosso *pequeno leitor* degusta? Que fragmentos ou detritos compõem seu repertório? Ele saboreia prazerosamente o prato?

O professor pode ajudar também o aluno a saborear, pois, como vimos, o gosto é cultural, pode e deve ser melhorado, faz parte de uma reeducação alimentar descobrir os mais intensos sabores dos textos literários (como mencionou o professor Sérgio Romanelli por ocasião da qualificação deste trabalho).

3 Festival de Massas

O ALIMENTO NA LITERATURA
– a imagem



Alice em uma embalagem industrial, em *Alice viaja nas histórias* (2007a), de Rodari, ilustração de Anna Laura Cantone

O ALIMENTO NA LITERATURA

(Trilha sonora: *Comida*, Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Sérgio Britto)

A escolha dos ingredientes

Após discutir algumas metáforas na relação ensino-aprendizagem, recorro às histórias para entrelaçar o pensamento de Rodari com minhas análises e observações acerca do material selecionado, com o qual também trabalho em sala de aula, passando, primeiramente, pelos critérios de seleção desse *corpus*. Ao destacar algumas histórias da tradição oral, lembro de uma importante figura, cada vez mais substituída pela mídia – o narrador. Aquela figura que, para Rodari, é requisitada pela criança, não somente pela história em si, mas pelo momento de atenção dedicada exclusivamente a ela (GF 38). As crianças, geralmente, entram em contato com os contos de fadas pela voz de um narrador e depois vão reencontrá-los nas releituras, já como leitores da palavra.

Veremos concomitantemente histórias clássicas e contemporâneas, com suas permanências e mutações, avaliando a presença do alimento. Para pensar na atualização do alimento é necessário também refletir sobre o corpo e, conseqüentemente, o ato de comer no mundo moderno: o mito da saúde perfeita, o culto ao modelo corporal, as práticas alimentares, a reconstrução do gosto, a cacofonia alimentar e as várias fontes de informação sobre os alimentos (SANTOS, 2008).

O rato que comia gatos

Um velho rato de biblioteca foi visitar seus primos, que moravam num sótão e conheciam pouco o mundo.
 – Vocês conhecem pouco o mundo – dizia ele a seus tímidos parentes – e de certo nem sabem ler.
 – Ora, você é instruído – suspiravam eles.
 – Por exemplo, já comeram gato?
 – Ora, você é instruído.
Mas entre nós são os gatos que comem os ratos.
 – Porque vocês são ignorantes.
Já comi mais de um e posso garantir que eles não disseram nem um ai!
 – E que gosto eles tinham?
 – Na minha opinião, gosto de papel e tinta. (...)

G. Rodari, em *Fábulas por telefone* (2006, p. 126)

A tríade corpo, comer e comida é constantemente, como pude observar, atualizada nas histórias. O corpo de Chapeuzinho, por exemplo, sofre alterações em relação ao contexto das histórias (ora menina, ora moça, ora idosa) e os lobos também se antropomorfizaram e ficaram cada vez mais elegantes e prestimosos, diferente das primeiras descrições ou xilogravuras (embora tenhamos oscilações nas formas de representar). O ato de comer não é mais praticado somente por subsistência ou necessidade, pois está mais relacionado à abundância do que à fome. A comida, por sua vez, sofreu alterações como as indicadas no Capítulo anterior, referentes à religião, cultura, modernização dos costumes e assumiu um caráter mais desprezado e ousado.

As histórias-ingredientes pensadas a partir dessa tríade foram selecionadas levando em conta alguns critérios. A indústria literária mudou e os livros destinados às crianças estão cada vez mais híbridos e interativos, acompanhando os avanços midiáticos, explorando cada vez mais a interação jogo e ficção. É interessante, por isso, repensar o binômio proposto (*atrativos* ou/e *nutritivos*), pois muitos desses livros podem comprometer uma escolha apressada, já que seduzem pelas cores, pelas texturas nas quais os personagens ganham vida, saltam fora das páginas, mas muitos não oferecem nenhum tipo de experiência literária.

A crítica espanhola Teresa Colomer, em *A formação do leitor literário* (2003), relata que, a partir do século XVIII, os livros para crianças começaram a se tornar um fenômeno cultural e, após a Segunda Guerra, objeto de pesquisa⁵⁸. A literatura modernizou-se para se adequar ao pequeno leitor e à sua competência literária que também sofreu alterações e a necessidade de estabelecer critérios para selecionar os livros que se deviam oferecer às crianças provocou os primeiros estudos sobre literatura infantil e juvenil. Para esta pesquisa, os critérios foram específicos e voltados para a temática de interesse:

⁵⁸ Maria da Glória Bordini e Vera Teixeira Aguiar, em *Literatura: a formação do leitor* (1988), explicam que as circunstâncias que provocaram o aparecimento da Literatura Infantil passam pela ascensão da burguesia, durante o século XVIII, que resultaram na nova ordem social e cultural. Passou-se a investir na educação para preparar o sujeito para exercer seu trabalho com mais eficiência, a infância tornou-se o centro das atenções e surgiram as versões impressas das histórias coletadas por La Fontaine, Fenelon e Charles Perrault.

- para o *texto* (a recorrência em maior ou menor escala do alimento: tipologia textual, leitura literária x livro infantil com intenções pedagogizantes);
- para a *ilustração* (a presença do alimento ou o ato de comer/devorar);
- para os *aspectos gráficos* (formatos diferenciados, texturas ou elementos que fazem com que o leitor interaja mais com o livro).

A experiência literária pode ser intensificada duplamente: pelo texto e pela imagem. Para dar conta dessa afirmação baseio-me no conceito de *ilustração como texto* do escritor, crítico e ilustrador Luis Camargo (2003) que, por sua vez, toma como modelo de análise as onze funções da linguagem de Roman Jakobson. No artigo “Para que serve um livro com ilustrações?”, Camargo evoca a frase de Alice, de Lewis Carroll, trocando a preposição *sem* por *com* e, enquanto a menina interroga a irmã sobre a utilidade de um livro *sem* figuras. Temos, nesse título, algo que nos leva a questionar o lugar e a função que a ilustração desempenha no livro infantil (que por muito tempo, foi, também, a de um lugar *menor*).

Camargo usa como pressuposto para sua noção de imagem como texto, os estudos de Favero & Koch sobre o texto *amplo* (poema, música, pintura, filme, escultura – sistema de comunicação) e *restrito* (uma passagem – falada ou escrita – que forma um todo significativo, independentemente da extensão). Ao pensar na ilustração, Camargo precisou minimizar algumas funções de Jakobson, chegando a onze: representativa (quando imita a aparência do objeto); descritiva (quando detalha o objeto); narrativa (quando marca uma passagem de tempo); simbólica (quando propõe uma metáfora, por exemplo: animal/time de futebol); expressiva (quando ressalta sentimentos e valores); estética (quando repensa a forma, pode ser sintático - linha, forma, cor, luz) e semântico (demonstrando figuras de linguagem); lúdica (jogo/humor); conativa (sugere/influencia/persuade ou é normativa, exemplo placas de trânsito); metalinguística (quando fala sobre a sua ou uma outra linguagem); fática (ênfase no suporte da imagem/texturas) e pontuação (marcando as cenas destacadas no texto). Não farei uma análise tão específica das ilustrações, mas esta classificação é importante para que também se tire a ilustração de seu lugar menor e para que o leitor possa compreender sua potencialidade.

Apoiado na linguística textual, Camargo sugere três grandes categorias para os livros: livros de imagens (nome proposto por Ricardo Azevedo); livros em que a textualidade é híbrida (verbo-visual) e livros em que a textualidade é predominantemente verbal (as ilustrações acompanham o texto). Trabalhei principalmente com a segunda categoria, na qual palavras e imagens chegam a desempenhar uma dupla narração. Camargo sugere ainda observar a disposição da imagem em relação ao texto, como ela dialoga com o texto escrito, se representa uma repetição, uma complementaridade ou, como mencionado, uma dupla narração; e nos orienta sobre diferentes tipos de interação: o texto como imagem (enunciação gráfica), a imagem como texto, as imagens do texto (visualidade e visualização) e o diálogo entre texto e ilustração. É importante ressaltar a distinção que o autor faz entre *visualidade* e *visualização*, pois o primeiro termo está intimamente ligado às imagens mentais criadas pelo leitor, já a ação propriamente dita é denominada *visualização*. A visualidade é sempre um devir e está ligada ao campo das sensações e a visualização é a sua concretização. Diferenciam-se assim, as imagens DO texto e as imagens sugeridas PELO texto. O ilustrador argumenta sobre os textos atuais que denomina *híbridos*, exigindo um leitor também híbrido, capaz de ler palavras e imagens (os aspectos gráficos auxiliam nessa hibridez). Textos assim contribuem para o desenvolvimento e a criação de várias competências, tanto de leitura como de escrita (ECO, 2002).

A *mão na massa* (1990) de Marina Colasanti conta a história de uma servil que literalmente perdeu a mão, só que na massa.

Em *Andar entre livros – a leitura literária na escola* (2007), Colomer ressalta a importância das ideias de Rodari sobre a competência da produção escrita das crianças e que, após o contato com a leitura literária, a produção de textos não deveria limitar-se às redações com temáticas como “minhas férias”, mas sim concentrar-se em pequenos contos imagéticos e cheios de fantasia⁵⁹. A proposta do

⁵⁹ Não por acaso Colomer menciona Rodari, já que em países de língua hispânica a obra do escritor, largamente traduzida e difundida, é também estudada nas Universidades e nas escolas. Pela *internet* podemos acompanhar vários projetos dedicados ao escritor. Mesmo em conversas com professores de ensino básico e críticos argentinos, principalmente por conta do *I Congreso Internacional de Literatura para Niños*, que participei, em Buenos Aires, no

escritor era que a produção de textos em sala fosse realizada em diferentes gêneros (como as orientações que vemos no Parâmetro Curricular Nacional sobre os gêneros discursivos), fazendo com que o aluno refletisse sobre o uso da própria língua, e assim, conseguir gerar essa atmosfera de escrita literária em aula ou nos cursos, com os alunos tornando-se agentes e produtores de conhecimento. Para a ensaísta, escrever contos passou a ser um instrumento importante da educação literária das crianças, mobilizando de forma ativa e gratificante seus conhecimentos implícitos ou explícitos sobre como se constrói uma narrativa literária (COLOMER, 2007, p. 162). E qual a melhor maneira de escrever bons contos? É lendo cada vez mais bons contos, ampliando desta forma o repertório escrito e imaginativo. O título de seu livro indica a condição essencial da educação literária das novas gerações, simplesmente *andar entre livros* (nos termos de minha pesquisa eu diria *saborear livros*, ou ainda algo mais intenso, *devorar livros*).

Sabemos que a escola tem um papel fundamental na formação do leitor e nesse território cabe ao professor oferecer pratos mais elaborados, mais frescos e naturais. A crítica literária, bem direcionada, baseada em experiências e teorias acessíveis ao professor, pode contribuir para a seleção desses ingredientes. Quando Colomer refere-se a “ler com os especialistas”, destaca que algumas funções que um leitor espera de textos críticos não são muito diferentes das que um aluno espera de um professor⁶⁰:

- apresentar-lhe autores desconhecidos;
- convencer-lhe de que desdenhou injustamente um autor ou uma obra por não tê-los lido com o cuidado suficiente;
- mostrar-lhe as relações entre as obras de diferentes épocas e culturas, que nunca teria podido perceber por falta de indicação;
- iluminar-lhe sobre a relação da arte com a vida, a ciência, a economia, a ética etc;
- oferecer-lhe “uma leitura” que amplie sua compressão. (COLOMER, 2007, p. 181)

ano de 2008, espantaram-se os colegas, professores, em saber que tal autor não era amplamente difundido e lido em nosso país.

⁶⁰ Resumo apoiado, segundo Colomer (2007), na obra *Reading*, de 1964, de W. H. Auden.

Ao performar o meu papel como docente, 163 títulos (disponíveis no Apêndice) foram escolhidos para serem analisados, a partir de pesquisas em bibliotecas, livrarias (reais e virtuais), catálogos de editoras, contato com crianças leitoras, colegas e escritores, em cursos, congressos, grupos de pesquisa e feiras de livros⁶¹. Ao repensar as telas de Arcimboldo, poderia dizer que os alimentos e o ato de comer aparecem nas histórias ora como *composição* (elemento principal ou que percorre toda a trama) ora como *fragmento* (elemento secundário – a presença é marcada, porém com menos visibilidade). Encontrei algumas categorias para a presença do alimento nos textos literários:

Entender de teoria literária nos dará alguma compreensão de como funciona a literatura que oferecemos a nossas crianças.

Roderick McGillis
(*apud* HUNT, 2010b, p. 19)

- *Fome ou desejo de comer*, grandes motivadores dos contos clássicos;
- *Devoração cultural*, pois, ao modo antropofágico, escritores subvertem o alimento, brincam com ele praticando metamorfoses e antropomorfizações, extraindo-lhe fruição estética e gerando estranhamento, desafiando o leitor ao deslocar o alimento de suas habituais funções inanimadas;
- *Relações familiares*, o alimento é usado como comparação para atitudes humanas, para realçar ou quebrar estereótipos ou usado como pretexto para unir pessoas em torno da mesa, gerando maior convívio social;
- *Educação alimentar*, escritores procuram usar/inserir o alimento no texto literário com objetivos educativos, versando sobre saúde, bons hábitos, higiene alimentar, etc. (poderia até pensar em uma *ficção pedagógica*, termo usado por Leahy-Dios).

⁶¹ Sobre a mediação dos catálogos editoriais, conferir Debus (2006, p. 89-106). A seleção que realizei não envolve livros-brinquedos ou livro totalmente de imagens, embora muitos façam menção ao alimento, com seus mais variados formatos: em forma de queijos, sanduíches, bocas, frutas etc.

O professor necessita estar atento às possibilidades de ressignificação da leitura literária para que a escolha do material destinado ao ambiente da sala de aula seja consciente e mais eficaz, no sentido de não confundir literatura *para* o ensino, mas que tenha consciência sobre a relação literatura *e* ensino. Assim, a escolha do *corpus* visa também contribuir para um conjunto inicial de obras para aqueles que pensam em trabalhar de forma planejada com a temática do alimento (muitos professores usam livros com menções alimentares apenas de forma pedagógica). Uma leitura assim seria, nas palavras de Patrícia K. da Costa Pina, em “A criança, o livro e a formação do gosto pela leitura literária” (2009), aquela que ultrapassa os limites da leitura feita com os olhos e se tornaria uma

leitura feita com o coração, a alma, o sangue, a imaginação [...]. É um prazer indescritível o de ler com os olhos da alma – e isso a nossa escola não sabe ensinar, até porque [a maioria de] nossos pequenos e cotidianos mestres não souberam e/ou não puderam aprender. (p. 91)

[...] aprendemos que não há O ou UM sentido para o texto literário, sabemos, professores universitários, pesquisadores, mestres, mestrandos, doutores e doutorandos, que o ato de ler é uma interação produtiva, movente, mutante, histórica. [...] o problema é que nós nos esquecemos de contar essa brilhante descoberta para nossos dirigentes escolares: secretários, ministros, diretores de escola etc. Todos aqueles que pensam o currículo e as formas de implementá-lo.

Nós nos esquecemos, também, de contar essa novidade para nossos colegas, que escrevem e publicam livros didáticos, todos devidamente acompanhados de encartes para o professor, com o gabarito de todos os exercícios.

Também fomos egoístas o bastante para não partilharmos nossa descoberta com os colegas da Educação, da Pedagogia. [...] é responsabilidade do profissional das Letras mediar a interação da literatura com a criança [e com outros profissionais], dando-lhe os caminhos para se relacionar proveitosamente com o texto. (p. 93)

Atentos a essa responsabilidade, que tão bem nos resume Pina, sabemos que a escolha dos livros deve ser algo também flexível e

adequado ao leitor – a escolha não é sinônimo das melhores obras, mas é uma seleção individual operada a partir dos critérios estabelecidos, da experiência e do conhecimento adquirido sobre teoria literária, conforme a citação de McGillis. Além disso, ela nunca é definitiva. Devemos lembrar, como bem apontou Colomer (2007, p. 127), que a leitura na escola não é completamente livre, pois há sempre um tempo limitado, um lugar determinado, condições e regras de leitura acertadas.

Coaduno com a ideia de Hunt (2010b) de que não estamos falando de livros melhores ou piores, mas sim diferentes. Segundo o ensaísta britânico, a literatura infantil está no limiar da diferença: por apresentar um *público diferente*, com *habilidades e atitudes diferentes* que resultam em *leituras diferentes* em uma *diferente relação escritor-leitor*⁶². Vale ressaltar que a diferença à qual se refere Hunt não se localiza entre os questionamentos do ser ou entre não literatura e alta literatura, mas sim numa certa especificidade (lembro Deleuze e a noção de literatura menor baseada em sua filosofia da diferença).

Para um trabalho efetivo com o texto literário em sala de aula é necessário, segundo Eliane Debus (2006), pensar, em primeiro lugar, no repertório que as crianças possuem; em segundo lugar, comprometer-se a ampliar esse repertório e, em terceiro, aguçar a criatividade para o alargamento desse novo/outro repertório, afinal:

nutrir o imaginário da criança com belas histórias, com histórias de hoje e de ontem, é uma das funções do professor, fazendo com que ela desde cedo se maravilhe com e se *alimente* de um bem cultural que não pode ser pedido emprestado, comprado, muito menos esquecido. (p. 124, grifos meus)

Começo então a estabelecer, em primeiro lugar, ligações com os contos de fadas por estarem, geralmente, no repertório básico das crianças. Isso, segundo Rodari, facilitará a recriação, a desconstrução e a ressignificação do conto e o estranhamento dar-se-á em torno da história já conhecida pela criança. Os fragmentos que seguem contribuem para a confirmação da hipótese inicial sobre a presença significativa,

⁶² Um fenômeno recente a ser observado, principalmente em grandes cidades, é o contato direto escritor-leitor que tem se intensificado consideravelmente em escolas, feiras e/ou eventos. Os escritores vão às escolas e/ou os alunos são levados a eles, o que torna a figura do escritor algo cada vez mais acessível. O leitor, assim, tem acesso ao *modus operandi* ou às curiosidades acerca das obras e da constituição dos personagens.

potencializada – e, por que não, estranha – dos alimentos no texto literário, desde os contos de fadas às histórias mais contemporâneas, e afirmam um potencial estético-alimentar. Ao ler o material literário mais recente, percebo que o alimento é, de certa forma, profanado, pois aparece ora em seu lugar (à boca, como alimento) ora nas mais loucas e divertidas possibilidades (como imagem híbrida).

Dos contos orais ao livro infantil: memórias e releituras

Quem não se lembra de ao menos uma história da infância ouvida com atenção e expectativa? Contos ou histórias de meter medo que ultrapassaram fronteiras e se espalharam em diferentes culturas. Das histórias clássicas àquelas inventadas na hora, meio de improviso, algo permanece em nossa memória e nos dá o lastro para as compreensões de alguns contos modernos, paródias, alusões, até mesmo de metáforas utilizadas pela mídia. Histórias essas recolhidas de uma tradição oral, elas passam de geração em geração, como confirma Fanny Abramovich (1997, p. 16), “[...] o primeiro contato da criança com um texto é feito oralmente, através da voz da mãe, do pai, dos avós, contando contos de fada [...]”.

Essas histórias só permanecem vivas até hoje devido à documentação recolhida por escritores e interessados em registrar as mitológicas cenas ou as fabulosas narrativas da tradição oral, contadas ao redor da lareira ou nos quartos de fiar. A falta de clareza e de ética na autoria das transcrições e das coletâneas não representou nenhum problema para muitos compiladores, que tinham como informantes contadores populares, mas também mulheres cultas de sua própria classe social (TATAR,



Provérbios populares

(fonte oral)

Resto de uns,
comida de outros.

Quando a comida tarda,
a fome é boa mostarda.

O amor morre mais de
indigestão do que de
fome

A fome é o melhor
tempero

A fome faz sair o lobo
do covil



2004; COELHO, 1982). Desde as fábulas antigas recriadas e recolhidas pelos gregos como Esopo, às conhecidas coletâneas de Perrault⁶³, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e do dinamarquês Andersen (ou menos comentadas, como as de Giambattista Basile), a tradição de narrar faz-se presente como mediadora de contos populares, mitos e lendas aos ouvintes⁶⁴. Nessas histórias, um elemento peculiar está geralmente presente: o alimento.

Algumas correntes históricas atribuem a Esopo a origem ocidental das fábulas e destacam sua função de coletor e criador de diferentes modelos narrativos, seguido por Fedro, que os enriqueceu. A fábula passou de alegoria das normas de procedimentos humanos na cultura grega para, no início da Era Cristã, ser utilizada como sátira e crítica.

Com La Fontaine, na França, já no século XVII, as fábulas sofreram algumas inovações visando conquistar um público diferenciado: as crianças. A fábula agrega o lúdico e o pedagógico, pois, ao mesmo tempo em que distrai o leitor, mostra de forma camuflada as virtudes e os defeitos



Figura 36: Capa de *Contos da Mamãe Gansa* (1695), de Charles Perrault, conforme Tatar (2004)

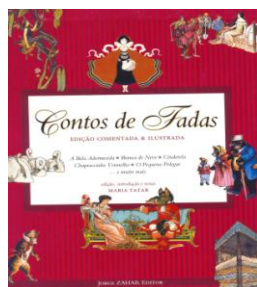


Figura 37: Capa da edição comentada e ilustrada de *Contos de Fadas*, de Maria Tatar (2004)

⁶³ Charles Perrault (1628-1703) foi o primeiro autor a escrever especialmente para as crianças e transformou contos do folclore popular em histórias infantis. Publicou em 1697 *Histórias ou Contos dos Tempos Passados, com Moralidades*, com o subtítulo *Contes de Ma Mère l'Oye* (*Contos da mamãe Gansa*) e acrescentou no fim de cada história uma lição de moral, histórias como “A Bela Adormecida”, “Barba Azul”, “O pequeno Polegar” e o “O Gato de Botas”.

⁶⁴ O livro “Fábulas italianas”, de Italo Calvino, segue o mesmo estilo. Em 1954, conforme a nota à primeira edição brasileira, de 1990, escrita por Lorenzo Mammi, o editor Giulio Einaudi decidiu publicar uma antologia de fábulas italianas que pudesse ser comparada às coletâneas francesas e alemãs, já clássicas, de Perrault e dos Irmãos Grimm, e encomendou a nobre tarefa a um jovem escritor: Calvino. O resultado, como afirma Mammi, é um *livro delicioso*, “repleto de reis e camponeses, santos e ogros, plantas e animais extraordinários”, contos que, pelo humor, pelo fantástico ou pelo mistério, narram costumes regionais da Itália. Destaco o conto “A moça maçã”, no qual a rainha, sem poder ter filhos, concebeu uma maçã, da qual saía todas as manhãs, secretamente, uma bela jovem.


humanos por meio de animais como a raposa, sinônimo de esperteza. Esse ideário de dar permanência das tradições orais por meio da escrita vem atravessando continentes e ultrapassando a barreira do tempo, e influencia ainda hoje a coleta e reescritura de nossas histórias, lendas e mitos como fez Ricardo Azevedo em *Contos de bichos do mato* (2005) e *Contos de enganar a morte* (2005) ou Ana Maria Machado em *Histórias à brasileira* (2006).

No Brasil, registra-se que Alberto Figueiredo Pimentel iniciou essas coletas publicando *Histórias da Avozinha* e *Contos da Carochinha* (1894), contendo


histórias populares que *andavam espalhadas exclusivamente na tradição oral*. Entre traduções e adaptações, destacam-se Carlos Jansen com *Robinson Crusóé* (1885), *As viagens de Gulliver* (1888), *D. Quixote de la Mancha* (1901), e Monteiro Lobato com *Aventuras de Hans Staden* (1927), *Peter Pan* (1930), *D. Quixote para crianças* (1936), dentre outros – adaptações que tentavam aproximar os clássicos do leitor infanto-juvenil.

Já a poesia infantil, no Brasil, surgiu no fim do século XIX, com caráter educativo, no âmbito escolar, com o intuito de “formação de bons sentimentos”, primeiramente com poemas de portugueses como João de Deus, para então entrar em cena poetas brasileiros como Francisca Júlia, Zalina Rolim, Maria Eugênia Celso, Olavo Bilac, Martins Fontes e Gonçalves Dias. Alguns elementos começaram a ser levados em conta na elaboração de poemas para crianças, como o ritmo (auxiliar para a memória), imagens (elaborando a síntese dos sentidos do poema), bem como estrofes e versos curtos (AGUIAR, 2001, p. 109). Com a eclosão Modernista, a poesia passou a contemplar mais o ritmo e a sonoridade, a exemplo do poema “Trem de Ferro”, de Manuel Bandeira.

De 1921 a 1944, os escritores no Brasil procuraram interessar a criança, captar sua atenção e diverti-la. Monteiro Lobato proporcionou uma renovação estilística e ideológica da literatura infantil com uma



Maria Tatar, professora e especialista em literatura infantil, apresenta lustrações com cenas de contadores de histórias, além de uma coletânea com os clássicos desenhos de vinte seis histórias que pertenceram à tradição oral, juntamente com a biografia dos autores, compiladores e ilustradores dessas histórias. É a base que centraliza os contos utilizados.



linguagem próxima da oralidade e uma preocupação ideológica e, ao mesmo tempo, lúdica. De 1940 a 1970, ocorreu o período que chamamos de “limbo de imitadores” dos modelos de Lobato.

Em 1970, com a reforma do ensino no Brasil, temos uma renovação da literatura infantil. A criança já é vista como consumidor potencial e surgem escritores como Lygia Bojunga Nunes, Ana Maria Machado, Sylvia Orthof, Marina Colasanti, Ruth Rocha e Roseana Murray, que reavivaram entre outros aspectos a estrutura dos contos de fadas. Os contos de fadas, como nos lembra Abramovich (1997), são tão ricos que serviram e ainda servem de estudos para psicanalistas, sociólogos, antropólogos, psicólogos, e são analisados pela crítica literária pelo viés da estética da recepção, da semiótica, do estruturalismo, dentre outros.

Os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), que registraram “Chapeuzinho Vermelho”, “Rapunzel”⁶⁵, “Branca de Neve e os Sete Anões”, viajaram pela Alemanha por volta de 1800 e recolheram diretamente da memória popular (e, também, de mulheres de sua própria classe social, muitas inclusive de origem francesa) as antigas lendas, e reavivaram os encantos das fadas com toques, digamos, mágicos, mantendo uma característica peculiar: a presença do maravilhoso⁶⁶. Ao procurarem as origens da realidade histórica germânica, os pesquisadores depararam-se com a fantasia das histórias mescladas ao fantástico e ao tom mítico dos relatos. As histórias eram transcritas, porém não eram voltadas para leitores pequeninos. Tatar ressalta que, quando os Grimm desenvolveram seu primeiro plano de compilar contos populares alemães, tinham em mente um projeto erudito, queriam capturar a voz ‘pura’ do povo alemão e preservar na página impressa a poesia oral da gente comum (TATAR, 2004, p. 350). Tesouros folclóricos ainda podiam ser encontrados em pequenas cidades e aldeias, embora ameaçados pela industrialização e pela urbanização.

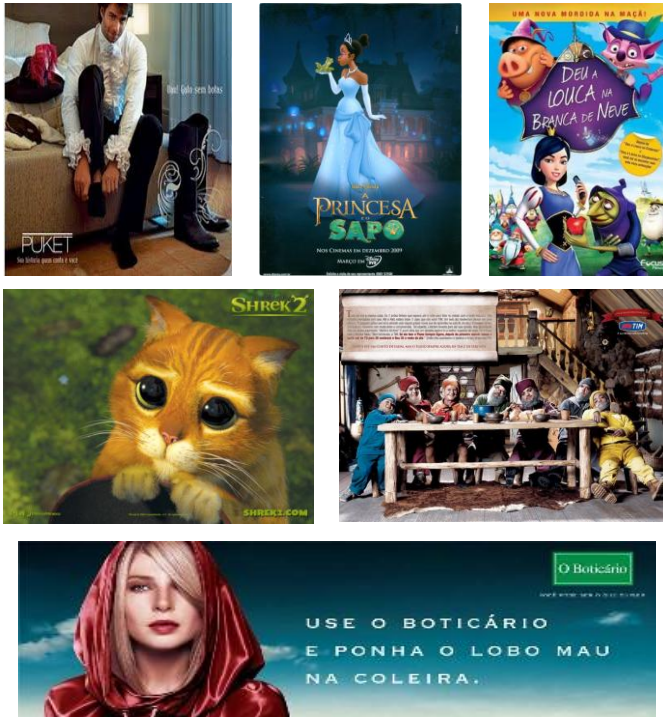
As coletâneas feitas pelos Grimm mostram uma fase de transição da visão pessimista, coberta de violência e típica da educação medieval,

⁶⁵ Essa história foi modernamente ambientada na história de Lynn Roberts, *Rapunzel – um conto de fadas fabuloso* (2009). Nele, a tia de Rapunzel era merendeira na escola do bairro e forçava as crianças a engolir migalha de comida, resto de sopa de ervilha fria ou mingau empelotado.

⁶⁶ Jacob Grimm trouxe consideráveis contribuições para a linguística alemã, as quais ajudaram a fundar a gramática histórica e comparada. Na segunda edição de sua *Gramática Alemã*, o linguista e folclorista descreve as leis da fonética que regulam a evolução das consoantes nas línguas germânicas (conhecidas como *Leis de Grimm*).

e da visão idealista dos iluministas. Maria Tatar (2004) comenta que os contos atraíram ao longo dos tempos tanto defensores como críticos severos que deploraram a violência das histórias. De qualquer forma tanto Bettelheim como o filósofo alemão Walter Benjamin defendem os ensinamentos e contribuições trazidas pelos contos de fadas, pois ensinaram à humanidade nos velhos tempos e ensinam até hoje a enfrentar as dificuldades com astúcia e bom humor.

Podemos pensar nas transcri(a)ções das narrativas orais e no que permanece em nossa memória desse repertório clássico como *resíduos* (lembrando Benjamin), ou como lastro, como mencionei um pouco antes, e que nos permitem releituras dos mais variados livros, filmes ou mesmo campanhas publicitárias de telefonia, de cosméticos, de moda, de alimentação, como mostram as figuras a seguir:



Figuras 38 a 43: Releituras do cinema e campanhas publicitárias que usam como lastro os conhecidos contos de fadas: colocar o lobo na coleira para a venda de cosméticos; tirar as botas do gato para a venda de roupas íntimas ou usar a imagem da estrutura familiar dos sete anões para vender plano de telefonia celular.

Essas “histórias orais” que dizem respeito a versões do passado e à memória de quem as narra foram transcritas para os livros infantis, ao modo dos compiladores, embora sofrendo amenizações, ou tornaram-se releituras. É interessante como, às vezes, o personagem mostra-se mais emblemático que a própria história. Por exemplo, “O Mestre Gato”, dos irmãos Grimm, mais conhecido no Brasil como “O Gato de Botas”, todos conhecem, mas poucos sabem de suas peripécias para salvar sua pele após ser deixado como herança ao caçula de três irmãos: enganou um rei, devorou um ogro, ameaçou camponeses, fez seu amo fingir um afogamento e, posteriormente, conseguiu casá-lo com uma princesa. O conto apresenta uma sucessão de falsidades e mentiras bem-sucedidas das quais Rodari, grande defensor do gato de botas, dedica no capítulo 45 da *Gramática*, um item, como veremos adiante. Em duas das figuras anteriores, vemos o mencionado “gato de botas”, astuto e trapaceiro, tornar-se um gato manhoso, na versão para a animação *Shrek 2*, ou mesmo tornar-se um *sexy* “gato sem botas” em campanhas publicitárias⁶⁷.

A carência de alimento foi sempre algo corrente nos contos. A história dos irmãos Gretel e Hansel, por exemplo, está voltada para as angústias ligadas à fome. A comida ou a falta dela apresenta-se com um tom testemunhal de um momento histórico marcado pela pobreza e pela miséria e é sobre as questões que envolvem a fome que me deterei a seguir, pois são as que se destacam em relação aos contos de fadas e são, como veremos, subvertidas nas releituras. Meu intuito no próximo item é mostrar, em alguns contos selecionados, fatores alimentares e

⁶⁷ Outros exemplos podem ser encontrados no *site* <<http://www.fallenprincesses.com/>> ou no *blog* <<http://encantamentosdaliteratura.blogspot.com>>. Indico ao leitor esse *blog*, pois reúne imagens, *links*, comentários, resenhas e resumos de vários dos livros mencionados nesta tese. Minha aluna, Gabriela de Amorim, apaixonada por histórias (como tantas outras colegas), criou em 2009 o *blog* “Encantamentos Literários” a partir de sua experiência como leitora dos conhecimentos adquiridos nas disciplinas de Metodologia do Ensino de Português e Alfabetização, de Literatura infantil e de outras disciplinas, como Mídia e Educação, cursadas em Pedagogia. Os *marcadores* levam os nomes de histórias e de temáticas. Acessando “Chapeuzinho Vermelho”, por exemplo, o leitor encontrará desde livros a campanhas publicitárias, além de outros materiais que dividimos em aulas. Como trabalhei com as disciplinas de Metodologia e Prática de Ensino, consegui montar, com o apoio dos alunos e estagiários de Letras e Pedagogia, um acervo de material impresso e de material disponível na mídia que nos ajudavam a trabalhar com diferentes gêneros textuais em sala de aula no momento da Prática – acervo triplicado pelas pesquisas de Gabriela. Muitos dos trabalhos sobre língua, literatura e intertextualidade, em formato de Relatório de Estágio, estão disponíveis para consulta na Coordenadoria de Estágios do Departamento de Metodologias de Ensino, do Centro de Educação, da Universidade Federal de Santa Catarina.

possíveis estranhamentos relacionados à fome e ao desejo de comer que tornam os personagens vítimas, muitas vezes, de seus próprios impulsos alimentares, e como os escritores, em suas releituras, modificaram atitudes (beijos, metamorfoses), inverteram enredos e dicotomias, chegando a incluir, literalmente, o alimento na ilustração.

Vítimas da (própria) boca: a *fome total* e o desejo de comer

(Trilha sonora: *Fome Come*, Sandra Peres e Paulo Tatit)

Abandono e medo da devoração estão presentes no conto originalmente conhecido como “Irmãozinho e Irmãzinha”. Na quarta edição de *Contos de infância e do lar* (1840), dos irmãos Grimm, a mãe biológica foi substituída por uma madrasta que acabou por se tornar a vilã da história, morrendo inexplicavelmente no fim (o que atesta uma possível ligação entre a bruxa e a madrasta). Várias ilustrações retratam o momento crucial da conversa entre o pai e a madrasta (como mostram as Figuras 44 e 46), num ato que estranhamos e, num primeiro momento, avaliamos como grotesco – o abandono do filho. Porém, ao ligar a televisão, ao abrir um jornal, vemos esse ato se repetindo, não mais em florestas, mas em latas de lixo, em lagos, bebês enrolados em sacos plásticos, fatos que tornam a temática desse conto atualizada e nos aproxima do que antes havíamos estranhado no conto.

De qualquer forma, a fome, principal mote da história, leva o pai, incitado pela figura feminina, a abandonar os filhos na floresta. Na primeira vez, as crianças conseguem retornar por causa dos seixos deixados no caminho; na segunda vez, dotados apenas do pão dormido, usam-no para marcar o caminho. Como as migalhas foram devoradas

Adoro crianças.
Quero dizer, adoro
comê-las.

Já comi uma boa
quantidade de
crianças ao longo dos
séculos. Você deve
estar se perguntando
onde eu as obtenho.
A resposta é: eu as
obtenho da maneira
tradicional. Com os
pais, é claro.

*O manual da bruxa
para cozinhar
crianças* (2010, p. 9),
de Keith MCGowan

pelos pássaros, os irmãos ficaram três dias perdidos na floresta até encontrarem a casa de pão com telhado de bolo e janela de açúcar cintilante. O desejo pelo alimento é maior que o bom senso, as crianças aqui são cúpidas e, mesmo na presença da bruxa, continuam comendo sem pudores.

Desde pequenas as crianças têm uma pulsão por colocar objetos na boca – restos, detritos, fragmentos que encontram pelo caminho –, como se quisessem provar o mundo por meio dela (BENJAMIN, 2004). Em *Brasil bom de boca* (2008), Raul Lody considera a boca como instrumento de comunicação, de conhecimento e de aprendizado, a boca “sacia o apetite por símbolos que identificam povos e culturas”; o antropólogo ainda destaca, por sua vez, a tríade memória, tradição e identidade. O alimento, como já visto, é considerado como fator de identidade de um grupo e a ideia de que comer não é uma necessidade somente biológica é ressaltada, pois tudo o que é escolhido para comer (forma, volume, cor, maneira de preparar e servir) tem significado, por isso, segundo Lody, a relação com o alimento vai muito além da boca. Na conquista do desejo, a fantasia do que comer é mais saborosa do que a própria comida: “[...] geralmente, a fome da imagem concentra-se nela mesma, não sendo necessário experimentar o gosto sentido do paladar, e dessa maneira a saciedade é plenamente vivida no olhar.” (LODY, 2008, p. 65). Não foi essa a atitude de João e Maria, que, pelo desejo do alimento e pela fome, foram pegos pela boca?

Na história de *Pollicino* (O pequeno polegar), recontada pelo italiano Roberto Piumini⁶⁸, a temática é a mesma de *João e Maria*. Polegar e seus seis irmãos são deixados na floresta e acabam quase sendo devorados pelo ogro, se não fosse a astúcia do pequeno que, trocando as coroas das sete filhas do ogro, fez com que o pai as devorasse achando que eram as crianças abandonadas (lembra-nos o mito de Cronos). A mulher do gigante não queria sequer deixá-los entrar

⁶⁸ Roberto Piumini (1947-), é formado em Pedagogia, foi professor, ator, animador e, a partir de 1978, publicou livros infantis, textos teatrais, canções e traduções. Na década de 1990, publicou quatro romances para público adulto, dentre outros textos para televisão, rádio e desenhos animados. Atualmente, além de vasta produção para a infância, apresenta espetáculos voltados para a leitura de textos literários. Muito de seus livros foram traduzidos no exterior (ver mais informações no *site* <<http://www.robertopiumini.it>>). Traduzi onze histórias, recontadas por Piumini, originalmente publicadas pela Editora EL (*Einaudi Ragazzi*, 2009). As histórias são baseadas nas compilações de Charles Perrault e dos irmãos Grimm, nas fábulas de Esopo e de La Fontaine, além de Carlo Collodi e Oscar Wilde – a coleção *Una fiaba in tasca*, que recebeu no Brasil o título de *Pequenas Grandes Histórias*, foi publicada pela Editora Positivo em 2010.

em casa, pois sabia que seriam devorados. Nessa história, porém, o gigante morre pela boca ao cair num precipício, numa armadilha cheia de morangos, preparada por Polegar.

Piumini optou por aproximar seus recontos dos textos compilados, no caso os de Perrault e dos irmãos Grimm, não privando os personagens de morrerem queimados, de serem jogados em precipícios, de passarem a eternidade correndo com sapatos de ferro quente nos pés, não os eximiu da dor ou de serem enganados e, ao mesmo tempo, roubarem ou trapacearem, o que delega a alguns personagens características quase que de anti-heróis ou de vítimas-algozes⁶⁹, deixando em dúvida seu caráter. Muitas histórias tiveram seus finais modificados, como se se quisesse proteger a criança de seu mundo circundante, no qual as histórias apresentam somente finais felizes e os personagens enfrentam poucos conflitos, geralmente a família os ajuda a resolver os problemas⁷⁰.

Fome, miséria e pobreza eram panos de fundo de muitas histórias que contrastavam com a sedução oferecida pelos antagonistas: em *João e Maria*, o sabor do telhado, das amoras, dos bolos, das castanhas, do leite, das panquecas, das maçãs mostra-se tentador às crianças, no momento da chegada, mas se torna amargo no momento em que o menino é forçado a engordar para ser devorado e Maria forçada a trabalhar (contribuindo inclusive para a devoração do irmão e, provavelmente, de si mesma). Joãozinho, como é conhecido no Brasil, mostra sua astúcia ao colocar um osso de galinha no momento em que a bruxa tenta ver quanto o menino engordou; astúcia, também, de Maria, ao enganar a bruxa e jogá-la no forno, já que as bruxas, como têm olhos vermelhos, têm pouca visão. Após terem saqueado as joias da bruxa, sobem em uma pata que os transporta até o outro lado do rio, onde encontram o pai já viúvo (TATAR, 2004; PIUMINI, 2010c). Essa

⁶⁹ Lembro a história de *Vítimas-Algozes*, do escritor Joaquim Manoel de Macedo, obra que retrata o Brasil pós-abolicionista. O livro foi escrito na segunda metade do século XIX, em 1869, mas não teve uma boa recepção. Segundo Macedo, na nota “Aos Nossos Leitores” o intuito não era ser educativo, moralizante ou pintar “o quadro do mal que o senhor, ainda sem querer, faz ao escravo”, mas o quadro “do mal que o escravo faz de propósito ou às vezes irrefletidamente ao senhor”. Aqui não é um gato antropomorfizado que, marcado pelo desejo de não ser devorado, engana, usurpa, mente, trapaceia e usa de toda sua astúcia e, por fim, acaba devorando um ogro (como em *O Gato de Botas*), nem um menino que faz um pai matar as próprias filhas (como em *O Pequeno Polegar*), mas um negro feiteceiro, um moleque traiçoeiro, uma escrava assassina e amásias dos patrões que são vítimas e algozes ao mesmo tempo.

⁷⁰ Apoio as discussões sobre o conceito de *cultura e estranhamento*, a partir de Roberto Da Matta (1986), e de *etnocentrismo*, a partir de Everardo Rocha (1984).

última parte foi censurada na maioria das releituras, sendo que protagonistas não poderiam cometer atos ilícitos. Na história, a bruxa (o devorador) acaba devorado, ou melhor, queimado, pois a velha é lançada ao forno, como mostra a Figura 46, nas ilustrações da italiana Anna Laura Cantone⁷¹.

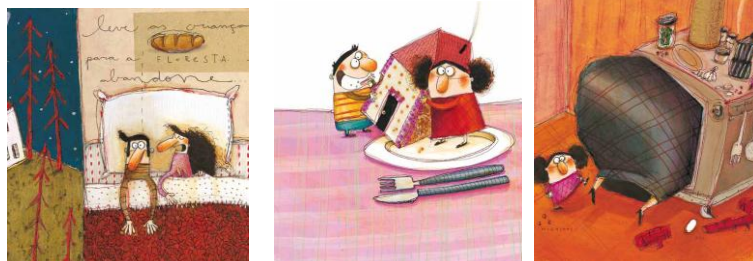


Figura 44 a 46: Ilustrações de Anna Laura Cantone para *João e Maria* (2010c), reescrito por Roberto Piumini, tradução de Daniela Bunn

Na versão de Piumini, João e Maria, “pela estrada afora”, comiam cogumelos, o que parece algo um tanto estranho ao nosso paladar. São momentos como esse que me levaram a realizar algumas adaptações na tradução dessa história. Como destaca Mundt (2008, p. 2), há várias instâncias interferentes no processo de tradução de literatura infanto-juvenil, que não se limitam apenas ao tradutor, mas à visão que temos tanto da criança/leitor da cultura de partida, da cultura de chegada e seus interesses, nesse caso, interesses também mercadológicos⁷². Os interesses mercadológicos permitem, também, ao

⁷¹ Cantone é formada no Instituto Europeu de Design de Milão. Até hoje são numerosos os livros por ela ilustrados, publicados também no exterior e que renderam reconhecimento nacional e internacional, dentre os quais o Prêmio Andersen, em 2003. Ilustradora pela qual tenho particular apreço.

⁷² Cito em particular o trabalho “A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação?”, pois ele faz parte do GT de Literatura Infantil, do qual participo, e que fomentou uma interessante discussão por ocasião do XI Congresso Internacional da ABRALIC, em 2008. Tal discussão, agregada à pequena experiência com tradução, levou-me, posteriormente, a escrever o artigo “Adaptação na tradução de literatura infantil: entre vinhos e cogumelos” (no prelo). Como o leitor pode perceber, esta tese transita por várias instâncias com as quais (felizmente) tive a oportunidade de ter contato: de um

ilustrador criar as mais variadas formas de apresentar sua história, muitas delas quase comestíveis, como é o caso das ilustrações de Salmo Dansa (Figuras 47 e 48) feitas com açúcar caramelado, imagens que nos remetem ao início deste trabalho e às telas de Arcimboldo. Na proposta de Camargo, essas ilustrações teriam uma função primordialmente estética, sinestésica, diria que chegamos a salivar ao ler o livro.



Figura 47 e 48: Ilustrações de Salmo Dansa, para *João e Maria* (2003), recontado por Julio Emilio Braz. À esquerda, conversa do pai com a madrasta; à direita, João e Maria na casa da bruxa, saciam a fome e o desejo de comer.

A fome é temática, também, do conto “Molly Whuppie”, do folclorista Joseph Jacobs, que compilou dois volumes de contos em 1890 e 1893, nesse conto Jacobs faz uma releitura de *João e Maria* e do *Pequeno Polegar*. O conto mostra uma protagonista trapaceira e inicia com: “Era uma vez um homem e uma mulher que tinham filhos e não conseguiam comida para eles. Pegaram então os três menores e os abandonaram na mata. As crianças andaram, andaram, sem nunca avistar uma casa. Logo começou a escurecer, e ficaram com fome.” (TATAR, 2004, p. 202). Fato comum nos contos dessa época, as crianças eram abandonadas em prol da subsistência do casal, vinculando-se o medo real de morrer ao medo de morrer de fome metaforicamente⁷³. As crianças encontram uma casa e batem à porta:

lado, editores, escritores, ilustradores, tradutores, revisores (o livro); de outro, alunos, professores, escolas, pais e críticos (os leitores).

⁷³ Sobre a questão do medo, apresentei um artigo no *VII Painel - Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional e II Encontro Nacional - O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional: Insólito, Mitos, Lendas, Crenças*, no Instituto de Letras da UERJ, em março de

“Por favor, deixe-nos entrar e nos dê alguma coisa para comer. Tendo a mulher como marido um gigante, impede a entrada avisando da possibilidade de o marido comê-los; cedendo, pois, à insistência, serve-lhes leite e pão; surpreendidas pelo gigante, são trocadas por um lauto jantar” (TATAR, 2004, p. 202).

No texto exposto por Tatar temos a menção ao campo semântico do alimento e da devoração, várias vezes: comida, fome, comer, devorar, jantar, leite e pão, dentre outros. Enquanto Polegar trocava as coroas das cabeças das filhas do gigante, Molly trocava as cordas de palha amarradas a ela pelas correntes de ouro amarradas às três filhas do gigante, que foram surradas até a morte pelo pai (esses contos lembram as novelas de Boccaccio, onde bebeu Basile, nas quais a astúcia dos personagens é o que lhes salva a pele). As meninas fugiram e foram para casa de um rei que incitou Molly a voltar e furtar a espada, a bolsa e o anel do gigante, porém Molly foi pega e colocada num saco, com um gato, um cachorro, uma agulha e uma tesoura, enquanto o gigante foi à mata procurar uma vara para surrar Molly até a morte. Novamente, a astúcia salva o personagem e a curiosidade feminina (lembro aqui a história de *Barba Azul*) faz mais uma vítima. A menina incitou a curiosidade da mulher do gigante para que esta visse o que havia dentro do saco. O fim da mulher há de ser imaginado.

Essas histórias tornaram-se pratos cheios para muitos psicólogos e psicanalistas no século XX, e Rodari também apresenta estudos sobre elas. Além disso, de personagens astutos que querem se safar de serem comidos o mundo dos contos de fadas está repleto, como é o caso do Gato de Botas, do qual Rodari sai em defesa na *Gramática da Fantasia*. A questão da herança como mote da história leva o animal a tentar,



Figura 49: O gato de botas, de Anna Laura Cantone, em *Alice viaja nas histórias* (2007a), de Rodari

por meio da astúcia, garantir-se vivo. Um moleiro deixa de herança, para seus filhos, um moinho ao mais velho, um burro ao do meio e, ao mais novo, um gato. Decepcionado com tal herança, o rapaz não via nela outra função, a não ser comê-la. O gato, para não ser comido, usa de sua inteligência e convence seu dono de que pode lhe trazer riqueza e fortuna. Com o único tostão que recebe o gato compra botas e chapéu, que lhe dão um ar de nobreza, dando a receita de como sair da obscuridade (a receita do ditador contemporâneo): “[...] vista-se bem, finja que precisa cumprir uma importante missão, leve um presente a quem o oprime, espalhe autoritariamente o medo entre os que estão no seu caminho, apresente-se a mando de alguém importante, e todas as portas lhe serão abertas...”. (CERRINI *apud* RODARI, 1982, p. 181).

Em defesa do Gato de Botas, Rodari ressalta o cenário histórico e os costumes medievais que devem ser levados em conta, mostrando a trapaça como uma defesa e uma arma, e baseando sua argumentação nos estudos de Propp no que se refere aos ajudantes e dons fantásticos. Para Propp, esses animais que aparecem nas histórias são as figuras que, com a chegada da vida sedentária e da agricultura, passaram a ser ajudantes na vida cotidiana. O que alega o escritor italiano é que a criança não se atém à falsa carreira do Marquês de Carabás, mas sim à fiel relação entre o jovem órfão e o gato (“esta é a imagem mais duradoura e, no plano emotivo, mais eficaz”) – embora o gato tenha motivos bem precisos para tal lealdade: não ser devorado, vítima da boca. Devora um ogro, mas não é devorado.

O gato era “pequeno em um mundo de grandes, mas suas botas permitiram-lhe dar passos longuíssimos, ou seja, permitiam-lhe sair de seu estado de pequenez embora permanecesse pequeno [...] a dupla transformação de pequeno em grande e de perdedor em vencedor” (CONTI *apud* RODARI, p. 183-184). Esse fato caracteriza a dupla natureza do gato: uma pequena criatura menosprezada que soube impor-se aos poderosos, uma relação paradoxal do tamanho que talvez tenha se refletido na criação de *Os anões de Mântua*.

Pequenos e abandonados como João e Maria, Polegar e o Gato de Botas, eram também os três porquinhos. “A história dos três porquinhos”, de Joseph Jacobs (*apud* Tatar, 2004), que alcançou maior divulgação com a adaptação para o cinema, em 1933, pelos Estúdios Walt Disney, inicia-se no tempo do *era uma vez* com a figura de uma velha porca que tinha três porquinhos e, como não tinha o bastante para sustentá-los, mandou-os partir em busca da sorte.

Casa de palha, casa de madeira, porém, após comer dois porquinhos e frustrando-se com o terceiro, o lobo tenta tirar o porco de

casa usando como atrativo nabos, maçãs e os quitutes da feira. Como o porquinho sempre chegava antes do horário combinado, o lobo tenta entrar pela chaminé e é cozido e devorado pelo porquinho – um final diferente daquele que conhecemos.

Nessa mescla entre quem come e quem é comido, poderíamos classificar nossos protagonistas como anti-heróis, pois seus atos nada nobres elevam o *mocinho* ao patamar do *bandido*. Em *A verdadeira história dos três porquinhos!* (2005), de Jon Scieszka, o foco narrativo é alterado e a história é contada pelo lobo. O lobo questiona sobre “esse papo de Lobo Mau”, que provavelmente começou por causa da alimentação dos lobos, afirmando não ser culpa sua se os lobos comem “bichos engraçadinhos” como coelhos e porquinhos, afinal “Se os *cheesburgers* fossem uma gracinha, todos iam achar que você é mau” (s/p)⁷⁴. O personagem declara que a verdadeira história tem origem em um espirro e uma xícara de açúcar. O lobo, que fazia um bolo para a vovozinha, espirrava muito e ficou sem açúcar.

Com o espirro ele derrubou duas casas e, como os porquinhos caíram “mortinhos da silva”, “Seria um desperdício deixar um presunto em excelente estado no meio daquela palha toda. Então eu o comi. Imagine o porquinho como um grande *cheesburger* dando sopa.” (s/p). No segundo porquinho, a mesma história: “Na certa você sabe que a comida estraga se ficar abandonada ao relento. Então fiz a única coisa que tinha que ser feita. Jantei de novo.” (s/p). Mas, quando

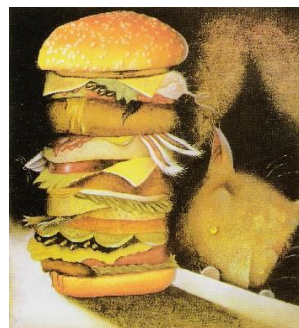


Figura 50 e 51: Capa de *A verdadeira História dos três porquinhos* (2005), e um lanche repleto de “bichos engraçadinhos”, ilustração de Lane Smith para a história de Jon Scieszka

⁷⁴ O livro não apresenta número de página, assim aproveito para ressaltar, desde já, que, nos casos em que a referência não pode ser completa, usarei a nomenclatura ‘s/p’, ou seja, *sem paginação*.

chegou à terceira casa, a de tijolos, estava já inflando, bufando e espirrando, desesperado pelo açúcar e defendendo a moral da vovozinha, quando a polícia e os repórteres chegaram “e acharam que a história de um sujeito doente pedindo açúcar emprestado não era muito emocionante.[...] Esta é a verdadeira história. Fui vítima de uma armação.” (s/p).

Como podemos ver, apesar de toda a gentileza do lobo, vítima de uma história mal contada, seu instinto animal superou o discurso politicamente correto. O texto faz, também, relação da comida caseira (o bolo) com a comida de fora (o *cheesburger*), como podemos ver também na Figura 51. Por desejo de devoração ou simplesmente por uma xícara de açúcar, a boca causou ao lobo a prisão⁷⁵.

Beijos e metamorfoses

Pela boca também foi pega Branca de Neve. O relato de Piumini (2010a) apresenta um texto sem amenizações e sem o glamoroso beijo do despertar, como acontece na versão dos Grimm, aqui Branca de Neve engasga com o pedaço de maçã e cai como morta, os servos do príncipe, ao levá-la ao palácio, deixam o caixão de cristal cair e, rolando, a princesa desengasga. O “felizes para sempre” não se dá a partir desse ponto, pois levada ao palácio, a protagonista recorda-se de que uma senhora lhe oferecera a maçã. A bruxa, assustada, acaba declarando-se culpada e o príncipe, para castigá-la, manda que coloque sapatos de ferros quentes nos pés: “a bruxa correu embora, e até hoje corre” (PIUMINI, 2010a, s/p). O toque final de Piumini faz com que a protagonista e o príncipe se casem e tenham sete filhos. Destaco a ilustração de Anna Laura Cantone nesse livro, pois não apresenta uma protagonista comum aos contos de fadas e nem um príncipe dos mais elegantes, como mostram as Figuras 52 a 56.

Um elemento-chave que percorre todas as ilustrações e pode ser percebido pelo leitor mais atento: a maçã – de forma sutil ou de forma exagerada – é o fio de Ariadne dessas imagens. A maçã envenenada, por vezes maior que a protagonista, atesta as observações propostas por Camargo (2003) sobre a dupla narração, como se ela, a maçã, desse

⁷⁵ Érico Veríssimo propôs, no livro *Os três porquinhos pobres* (1936), uma releitura, deslocando Chapeuzinho Vermelho para o enredo e acrescentando à história Chapeuzinho Verde.

dicas desde a primeira página ao leitor (ao leitor *menor*, aquele que percebe e estranha), dicas não pertencentes ao texto escrito.

Nem todas as imagens do livro foram aqui transpostas, mas cabe ressaltar que a maçã é mostrada ao lado do espelho da rainha na primeira ilustração do livro (sua saia e seu cabelo também parecem uma maçã); ao lado do caçador na página seguinte; sobre a mesa de canto na casa dos anões; na mão de Branca de Neve, enquanto ela limpa a casa; na bolsa da bruxa, quando esta parte para a floresta levando a maçã envenenada; no canto esquerdo da ilustração ao retratar as cenas do caixão de cristal e a do despertar e, é claro, na última ilustração, na qual o casal empurra o carrinho com os bebês, a sombrinha apresenta maçãs desenhadas e, no topo, a mesma, vermelha e suculenta maçã que percorreu todas as ilustrações mencionadas.



Figura 52 a 56: Ilustração de *Branca de Neve* (2009), por Anna Laura Cantone para o reconto de Roberto Piumini, tradução de Daniela Bunn. Destaque para o aparecimento de um elemento-chave em todas as imagens: a maçã

Nada de beijo: *Henrique de Ferro* ou *O Rei Sapo*, conto mais conhecido como *A princesa e o sapo*, dos irmãos Grimm, leva originalmente o nome do fiel servo do jovem rei que, entristecido com a transformação do seu senhor em sapo, pôs três arcos em seu peito para

impedir que seu coração arrebatasse de dor e sofrimento – era ele Henrique de Ferro. A história, na versão dos Grimm, mostra a crueldade da princesa, numa história sem beijo: “exasperada com aquilo, [...] pegou o sapo e o atirou com toda força contra a parede. ‘Descanse agora, sapo asqueroso!’” (TATAR, 2004, 125), assim desfez-se o encanto. Esse ato de violência, ilustrado por Walter Crane em 1875 (Figura 57), vetado da maioria das histórias, foi substituído pelo ideal romântico e sedutor do beijo, fato que levou muitos escritores a usarem esse artifício para romantizar o enredo.

Porém, alguns escritores, como é o caso do conto de Tatiana Belinky, baseado também na versão dos Grimm, mantiveram essa característica, como podemos ver na Figura 58. O beijo é, portanto, fator de ressignificação, assim como a metamorfose do príncipe ou, como chamou a escritora Cora Rónai, a *sapomorfose* do príncipe.

O livro de Rónai, *Sapomorfose ou o príncipe que coaxava* (1983), conta a história de uma bruxa, que não tendo muito o que fazer resolve transformar um sapo em homem, subvertendo a lógica da transformação. O livro apresenta ilustrações ainda em branco e preto, de uma época em que as edições apresentavam restrições de cores por motivos econômicos. Mesclando sapo com vampiros e uma bruxa, o enredo relata a desolação do sapo ao se encontrar em um corpo outro: “como é que alguém podia viver com um corpo tão mal-ajambrado?! O que é que ele ia comer? Onde ia dormir?” (RÓNAI, 1983, p. 27). O personagem acaba por se candidatar a uma vaga de príncipe em um castelo, mas termina voltando ao seu estado de sapo.

Como não lembrar de Gregor Samsa, personagem de Kafka, mencionado também por Rodari (GF 6 e 42) e do seu devir-inseto e todas as modificações de comportamento desse personagem, da família e como imagem para uma metamorfose de pensamento de toda uma



Figura 57: Momento da metamorfose sapo/príncipe, ilustração de Walter Crane (1875)



Figura 58: Ilustração de Lucina Silva para *O rei sapo* (1996), recontado por Tatiana Belinky

sociedade? Samsa, porém, acomoda-se em seu novo corpo, ao contrário de nosso sapo, que se estranha. A onipresença da metamorfose, segundo Coelho (1982), aparece com maior frequência entre príncipes e princesas, pobres ou plebeus e, em menor número, em elementos da natureza como árvores, roseiras, lagos - e poderíamos incluir, a partir de minha pesquisa, também a categoria de alimentos, como veremos em breve.

Dois pontos de cruzamento com minha pesquisa: no primeiro, minhas análises mostram que a questão da metamorfose com seres inanimados têm aumentado consideravelmente nos textos literários, principalmente no que chamo de (roubando o conceito de Rónai) *alimentomorfose*, pois a recorrência de metamorfose de seres humanos para o alimento é grande, bem como a antropomorfização da comida; ao mesmo tempo, a imagem da mulher, principalmente em sua relação com a cozinha, sofreu consideráveis alterações.

Se algumas histórias não apresentam o romântico beijo, outras potencializam esse artifício, porém, muitas vezes, invertendo seu efeito. Eva Furnari, em *O Feitiço do Sapo* (1995), apresenta um beijo que não funciona, pois um sapo “de verdade” foi deixado à porta da protagonista por um personagem muito estranho, com mania de boas ações, chamado Zóio.

Por achar Carmela muito triste, Zóio deixou com o sapo um bilhete dizendo ser ela a única capaz de, com um beijo, desfazer o encanto. Carmela tenta em vão *desencantar* o sapo e acaba pedindo ajuda a um mágico. Zóio realiza



mesmo uma boa ação, pois Carmela se apaixonou pelo mágico, mas pensando que seu plano inicial teria dado certo: que o sapo tinha mesmo virado um príncipe. O beijo, aqui, não desempenha sua função de desfazer o encanto e os personagens acabam procurando outros meios para encontrar a felicidade. Porém, a imagem do devir-beijo é parte fundamental da história.

Figura 59: O beijo em *O feitiço do sapo* (1995), texto e ilustrações de Eva Furnari

Já o escritor Márcio Vassallo cria um beijo com efeito invertido, ao invés de a princesa quebrar o encanto, ela se torna uma “sapa” (estrutura pela qual optou, posteriormente, a *Dream Works* para a trilogia *Shrek*). No livro *A princesa Tiana e o sapo Gazé* (1998), Vassallo apresenta uma princesa pouco convencional, cansada da fila de príncipes todos os dias à sua porta, ela adorava pizza de maçã e tinha uma fome insaciável. A fome motivava a busca da princesa, porém, era uma fome um pouco diferente, pois ela estava faminta de magia. A princesa apaixona-se por Gazé, um sapo, o *terror das lagartixas*. O beijo, conforme mostra a ilustração de Marina Massarani (Figura 60), leva à metamorfose do personagem⁷⁶.

Fome total, dado um contexto de carência alimentar, e fome parcial mesclam-se nas releituras com a fome de magia. A singularização da cozinha marca uma questão identitária voltada para a escassez do alimento nas histórias mais clássicas, pois os alimentos mais comuns na mesa dos personagens restringem-se a grupos como: pães, bolos, doces, carnes, em oposição à fartura dos reis. Já as releituras são fortemente marcadas por alimentos culturalmente instituídos que podem até gerar problemas no momento da tradução – o café da manhã dos

Foi quando Tiana começou a matar a sua fome de magia. Vendo-se nos olhos do sapo, a princesa percebeu que também estava se transformando. E o verde daquela fome foi se tornando o verde da sua pele. Mal o beijo terminou e Tiana já era uma sapa.



Figura 60: *A princesa Tiana e o Sapo Gazé* (1998), de Márcio Vassallo, ilustração de Marina Massarani

⁷⁶ Em 11 de dezembro de 2009, estreou no Brasil a adaptação para o cinema desse conto feita pela *Walt Disney*, com um diferencial que marca a história: a protagonista é negra e, coincidentemente, o nome da personagem é Tiana (a história é ambientada na cidade de Nova Orleans). A releitura para o cinema é, também, uma forma de retomada dessas velhas histórias, em outra linguagem, porém é importante ressaltar que as personagens quase são todas estereotipadas como de costume: uma princesa magra e linda, um príncipe charmoso e vilões assustadores. Um pouco antes, em 2005, a *Disney* adaptou o conto de Andersen, *A pequena vendedora de fósforos* (*The Little Matchgirl*) para um curta-metragem de sete minutos, indicado ao Oscar de melhor curta-metragem de animação em 2007. A história poderia ser considerada cruel: a menina que morre de fome e frio na noite de Natal após ter vários delírios com as comidas.

americanos, por exemplo. Muitos tradutores substituem os *cereais* por algo mais próximo do contexto brasileiro, desde que não se depare com tal alimento salientado na ilustração. Se a cozinha é uma integração de crenças e práticas compartilhadas por um mesmo grupo, busca-se sempre assinar cada prato, aproximando as histórias, quando possível, ao contexto dos novos leitores: onde se come, como se come, o que se come.

Interessado na simbologia da comida e nos aspectos simbólicos do ato de comer, Jean-Pierre Poulain escreveu *Sociologies de l'Alimentation* (2002), traduzido e lançado pela editora da UFSC, em 2004. No Brasil, para a nutricionista Rossana Proença, uma das tradutoras da obra, existem poucos livros que discutem a alimentação a partir de um olhar socioantropológico como fez Poulain, que parte do conceito de *espaço social alimentar*, afirmando que a alimentação humana está condicionada por fatores fisiológicos (o homem é um animal onívoro que se alimenta tanto de carne como de vegetais) e ecológicos (sua dieta depende do lugar onde ele vive e, na atualidade, de aspectos econômicos e tecnológicos). Esses condicionantes biológicos e ambientais que menciona Poulain também permitem uma zona de liberdade na qual o homem pode fazer suas escolhas – o espaço social alimentar. Assim, a comensalidade contemporânea apresenta uma necessidade de adaptação dos indivíduos ao meio urbano, ajustando suas práticas alimentares a questões temporais, espaciais e financeiras. Nesse sentido, como ressalta Poulain, a escolha alimentar humana está baseada, por um lado, na condição onívora do homem (a capacidade de comer de tudo) e, por outro, na situação de que o indivíduo é determinado por diversas condições que irão influenciar essa decisão. Esses aspectos perpassam, também, a literatura infantil, inundados por alimentação rápida que condiz como estilo atual de vida de muitos brasileiros, que muitas vezes comem sem o mínimo prazer ou vontade.

Enquanto Câmara Cascudo mapeava a comida, Josué de Castro mapeava a fome no Brasil. Castro, que teve maior projeção entre as décadas de 1930 e 1970, afirma que a apropriação injusta e ilegal da abundância dos recursos da natureza era responsável pelo subdesenvolvimento, gerador de miséria e fome. Em *Geografia da Fome* (1946), afirmou que a fome não era um problema natural, era recorrência das opções e ações humanas. Com o objetivo de analisar o fenômeno da fome coletiva como endemia, Castro marca dois tipos de fome: a *fome total* – da verdadeira inanição (apontada na maioria das histórias vistas) e a *fome parcial*, chamada de fome oculta, na qual, pela falta permanente de determinados elementos nutritivos, grupos inteiros

de populações se deixam morrer lentamente de fome, apesar de comerem todos os dias.

Isso me parece um fato comum nas escolas em relação ao texto literário. Embora nossos alunos comam (leiam) todos os dias, o alimento é mal ingerido ou não apresenta nutrientes, como é o caso de comer (ou ler) mecanicamente. O alimento (o livro) nutritivo, também, não está assim tão disponível em nossas escolas, temos uma fome (carência) de bons materiais e, assim, nem professor nem aluno são nutridos se ficarem sentados comodamente em suas cadeiras, esperando comer apenas o que lhe servem na já mencionada bandeja didática.

Atualmente, em tempo de abundância alimentar, o comer fora de casa ganha espaço e podemos pensar em duas maneiras deste comer: a busca pelo singular, único, tradicional – um lugar específico que tenha uma comida específica, ou lugares em qualquer parte do mundo que tenham a mesma comida, uma comida padronizada, o que Fischler (1990) denominou como *cacofonia alimentar*, conviver com o *light*, o *fast-food*, numa cultura *gastro-anômica*. Podemos até mesmo pensar a relação turismo e alimentação como um atrativo. Quem não gosta de provar os quitutes locais, os pratos típicos degustados e consumidos como bens culturais? A noção de raiz que se dá ao local, à permanência, contrasta com a noção de rizoma à qual me ateno. Ao traçar um caminho espalhando migalhas, pensando na *fome total*, deparo-me com a figura do pão que assume grande função ao longo da história alimentar e, também, nas histórias (sem esquecer todo seu significado religioso). O pão, segundo Flandrin e Montanari (1998, p. 117), era o verdadeiro *alimento-símbolo* da comensalidade romana e seu abastecimento era a primeira preocupação dos fornecedores do exército, além disso, a preeminência do pão na cultura antiga é também decorrente de uma ciência dietética, influenciada pelos valores simbólicos atribuídos a esse alimento. Os médicos gregos e latinos viam no pão o equilíbrio perfeito de diferentes componentes: quente e frio, seco e úmido⁷⁷.

⁷⁷ Cabe ressaltar, na pesquisa feita, que pode servir para estudos posteriores sobre os modelos alimentares e as identidades culturais que influenciaram ou não as histórias infantis, alguns alimentos mapeados em Flandrin e Montanari (1998), o papel dos temperos que permitem diferenciar os pratos, dar-lhes sabor e realçar o gosto (p. 227; 344; 452; 478; 607; 650); os estudos sobre a carne (p. 346); os alimentos (p. 26); a cozinha (p. 30); a comensalidade (p. 32; 555); os banquetes (p. 54-67; 127; 158; 195; 304; 362; 693); o pão (p. 71; 121; 288; 409; 533; 586; 765); os bolos e os doces – para estudo de João e Maria (p. 71; 352); a carne (p. 82; 97; 121; 283; 289; 292; 346; 364; 419; 596; 660; 716); o vinho (p. 95; 172; 286; 600; 766); o leite (98; 720; 773); a gramática da alimentação (p. 199); dieta e alimentação (p. 254); a função da mesa (p. 312; 370; 515; 553); as receitas (p. 374; 450); os moleiros (p.

Muitos personagens são motivados pela fome e pelo desejo de comer, de devorar. Pela boca: a fome total, as vítimas-algozes, os banquetes, os beijos e as metamorfoses assumem os enredos. O ato de comer – gente ou alimento – condiz com o momento histórico e cultural de cada conto que foi atualizado pelos escritores, como é o caso, também, da cesta de Chapeuzinho Vermelho, que apresenta desde pratos típicos mineiros a cápsulas de vegetais. Embora essa história seja retomada adiante, vale ressaltar que na versão dos Grimm e de Perrault, na cesta, bolinhos ou pão dividiam espaço com uma garrafa de vinho ou de leite que deveriam ser levados à avó adoentada.

A origem desse conto, como escreve a professora e crítica Regina Michelli⁷⁸ (2006) demanda grande pesquisa como as realizadas por Nelly Novaes Coelho (1982) e Bruno Bettelheim (1980), que afirmam a antiguidade do tema, no já mencionado mito grego de Cronos, no qual o deus do tempo engole os filhos logo ao nascerem, temendo ser destronado. Júpiter escapa, graças à mãe, resgatando depois os irmãos do estômago do pai, enchendo-o de pedra. Como ressalta Michelli, elemento encontrado na versão de *Chapeuzinho Vermelho* dos irmãos Grimm⁷⁹. Os críticos mencionados citam ainda a existência da história latina *Fecunda ratis*, de Egberto de Lièges (1023), referenciando uma menina com uma manta vermelha, em companhia de lobos.

Em “A História da Avó”, Paul Delaure (1889 -1956) descreve:

O conto ‘A História da Avó’ inicia com uma menina, sem menção alguma a chapéu, que leva pão e uma garrafa de leite à casa da avó, a pedido de sua mãe. O encontro com o lobo acontece em uma encruzilhada, sem referência à floresta. O lobo, depois de perguntar à menina para onde vai, interroga-a sobre o caminho que seguirá, se o das folhas de pinheiro, se o das pedras. Ela segue o primeiro, enquanto o lobo chega à casa da avó pelo outro, mata-a e põe ‘um pouco da carne dela

425); as padarias (p. 428); a gula (p. 458; 548; 686); os sabores (p. 485); a lareira (p. 510); o açúcar (p. 611; 623; 655; 715); o bom gosto (p. 684); e a modernização da comida (p. 841).

⁷⁸ Regina Michelli, juntamente com Patrícia Kátia da Costa Pina (membro da banca de avaliação desta tese) e José Nicolau Gregorin Filho coordenaram o Simpósio “A narrativa ficcional para crianças e jovens e as representações literárias de práticas de leitura”, em destaque nos Congressos da Associação Brasileira de Literatura Comparada.

⁷⁹ Disponível nos links: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/mesas/5/reginamichelli.pdf>> e <http://www.dialogarts.uerj.br/congresso/regina_michelle.pdf>.

na despensa e uma garrafa com o sangue na prateleira'. Logo a seguir, a menina bate à porta, entra e o lobo lhe diz para trazer da carne e da garrafa de vinho. Ela serve-se da comida e da bebida, sendo advertida por um gatinho na sala, que diz: 'Eca! É preciso ser uma porca para comer a carne e beber o sangue da vovó'. A menina se despe, seguindo as ordens do lobo para tirar suas roupas, jogá-las ao fogo (uma vez que não mais precisará delas) e ir se deitar com ele, na cama. A seguir, inicia-se o diálogo de estranhamento da menina diante daquela 'avó' tão peluda e demasiadamente grande (referência a unhas, ombros, orelhas, narinas e boca). Quando o lobo responde à última pergunta, dizendo-lhe que a boca 'É para comer você melhor, minha filha', a menina pede para ir lá fora, pois está 'muito apertada'. Depois de alguma relutância, o lobo permite que ela vá, mas com um cordel preso a sua perna. A menina [...] foge. O lobo, percebendo a demora, segue-a, mas ela consegue chegar à sua casa antes dele. (DELAURE *apud* MICHELLI, 2006, p. 7)

Vários dos elementos narrados causam estranhamento, receio e aversão: uma encruzilhada, uma garrafa com sangue, a menina que se despe, tudo se mescla ao ato da devoração em seu duplo sentido⁸⁰. Em *De caçador a gourmet: uma história da gastronomia* (2004), Ariovaldo Franco realiza algumas contas e ressalta que, numa vida de cerca de 70 anos, quem consagra mais ou menos duas horas diárias ao ato de comer passará aproximadamente seis anos comendo. Se o gosto é moldado culturalmente e, além disso, socialmente controlado, e os hábitos alimentares têm raízes profundas na identidade social dos indivíduos,

⁸⁰ Não é intuito desta pesquisa explorar a conotação sexual (primária ou atribuída) deste ou de outros contos de fadas, porém, ao leitor que tiver interesse, indico uma resenha que comenta o livro *A Chapeuzinho Vermelho desencapuzada: sexo, moralidade e a evolução de um conto de fadas*, de Catherine Orenstein, livro publicado em Nova York, em 2002, no qual a autora ressalta os meios pelos quais os contos partilham temas de canibalismo, sexualidade, defecação, troca de identidades e do encontro na cama com um inimigo perigoso. A resenhista também comenta o livro de Bruno Bettelheim, *A psicanálise dos contos de fadas* (1976). A resenha foi originalmente publicada na *Revista de Estudos Feministas* de 2003 (V. 11), em Florianópolis, escrito por Eliane T. A. Campello, sob o título de "As múltiplas vidas de 'Chapeuzinho Vermelho'".

“[...] os homens comem como a sociedade os ensinou [...] os hábitos alimentares decorrem da interiorização, desde a mais tenra infância, de regras e de restrições” (FRANCO, 2004, p. 25). Ao afirmar que *gostos e aversões* fazem parte do patrimônio da infância e que o adulto continua provando alimentos considerados desagradáveis, a ponto de adquirir gosto por eles, penso que na literatura não é diferente. É uma rua de mão dupla, porém a probabilidade de uma criança perder o gosto pela leitura é pequena à medida que suas experiências gustativas se ampliam, e se estreita cada vez que o texto literário é utilizado com intuítos didáticos.

O desenvolvimento de um gosto eclético pode significar ruptura com o mundo da infância e, portanto, autonomia e maturidade. Na alimentação, o olfato está intimamente relacionado ao paladar e, segundo Franco, o papel do controle cultural na percepção olfativa é igualmente importante, pois odores desconhecidos (da mesma forma que paladares novos) são muitas vezes repulsivos, podendo causar até náusea. Se por meio do olfato é possível avaliar os alimentos antes de prová-los, o cheiro de boa comida, segundo o autor, *abre-nos o apetite*. Os diálogos de estranhamento entre a menina e o lobo passam pelos sentidos que conduzem e aguçam o ato de comer: orelhas (ouvir o barulho que o alimento faz na boca), nariz (sentir os odores do alimento), olhos (ver e mesmo comer com os olhos) e, finalmente, a boca; esses sentidos aceitam ou rejeitam o alimento – pelo cheiro, pela apresentação, pelo gosto.

Partindo dessa premissa, a rejeição é, também, transmitida culturalmente, bem como o hábito da leitura. Franco lembra um fato interessante: em situações de escassez, a seletividade torna-se menos densa e alimentos, antes rejeitados ou repudiados, são comidos: “[...] quando há penúria e fome, provam-se coisas novas. Em casos extremos, até a antropofagia pode ser praticada” (FRANCO, 2004). Ao destacar o fato de que não se conheça nenhuma espécie que se nutra de alimentos tão variados e de maneiras tão diferentes, Franco percorre as linhas históricas do homem – do caçador ao *goumert*. Para evidenciar a pluralidade e a revisão de valores que acompanham os deslocamentos históricos, aprofundarei o caso já mencionado de *Chapeuzinho Vermelho*, com suas múltiplas e transdisciplinares leituras.

Sobre chapéus, lobos e cestas: algumas releituras estranhas

(Trilha sonora: *Lobo Bobo*, Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli)

Por que algumas narrativas ou imagens causam estranhamento? A pergunta feita pela antropóloga Lilia Moritz Schwarcz na apresentação do livro *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* (2005), de Rui de Oliveira, é muito relevante para esta pesquisa. Num conto clássico como o da menina do capuz vermelho, que tipo de elemento textual ou imagético na produção contemporânea levamos a estranhar?

Alternância de cores para o chapéu da menina (Figura 61), mudança de gênero, cestas modernizadas, percursos nada convencionais e personagens estilizados causam, sem dúvida, o estranhamento, tão caro a Rodari. Para o escritor italiano, quando uma história como *Cappuccetto Rosso* (Chapeuzinho Vermelho), deixada de lado como um velho brinquedo, não tem mais nada a dizer, a criança aceita que dela nasce a paródia, e passamos então a recriar enredos, reinventar personagens e a história volta a se ressignificar (GF 16)⁸¹. Novos tempos trazem novas histórias ou novos contextos às velhas histórias, como bem lembra Schwarcz (2005, p. 10): “[...] A única saída é sermos apresentados, novamente, a uma história que sempre achamos que conhecíamos de cor”.



Figura 61: Alternância de cores para o chapéu da personagem, ilustração de Alesandro Sanna para o livro *Uma história atrapalhada* (2007), de Rodari

⁸¹ Nos cursos de Letras e Pedagogia em que trabalhei, bem como nos cursos e oficinas sobre literatura infantil que ministro, procuro sempre estabelecer uma dinâmica inicial de identificação, requisitando aos participantes que busquem em sua memória residual qual dos personagens das histórias mais marcou seu imaginário. A dificuldade inicial geralmente é fazer com que muitos dos participantes entendam a diferença entre os personagens dos desenhos animados ou dos filmes lançados pela *Disney* ou *Dream Works* em oposição aos personagens requisitados para a dinâmica – aqueles das histórias lidas ou ouvidas na infância: literatura oral ou escrita. Na eleição proposta, Chapeuzinho Vermelho sempre fica em primeiro lugar e este foi um dos motivos pelo qual optei debruçar-me mais nessa história; além disso, essa história é também muito usada por Rodari em suas propostas de reinvenção e, talvez, a que apresenta a maior gama de releituras entre autores brasileiros e estrangeiros.

A partir dessa premissa sobre a ressignificação dos contos, apontada em muitos capítulos da *Gramática da fantasia* (a exemplo de “Fábulas populares como matéria-prima”, “O binômio fantástico”, “Errando as histórias”, “Chapeuzinho Vermelho no helicóptero”, “As fábulas ao contrário”, “O que acontece depois”, “Salada de fábulas”, “Histórias tabu”, “Histórias para brincar”), selecionei trinta versões de “Chapeuzinho Vermelho”, destacando ora o texto, ora a ilustração (ou ambos), apontando como o alimento aparece e também se ressignifica em cada contexto. As releituras desse conto talvez sejam as que mais apresentam variações no campo alimentar devido à alternância dos ingredientes da cesta de Chapeuzinho (desde o vinho e o pão às cápsulas de vegetais, de acordo com cada contexto) ou do ato da devoração (mudanças entre quem devora quem ou o que é devorado). Destaco, assim, lobos, meninas e o ato da devoração, começando por algumas imagens (Figuras 63 a 82) para que o leitor observe a pluralidade de representações, tendo em mente os princípios de Camargo (2003):



Figura 62: Uma bela cesta na ilustração de Stephen Player, para a versão dos Grimm, clássicos da Editora Caramelo (2007)



Figura 63: Ilustração de Gustave Doré (1861)



Figuras 64 a 66: Ilustrações de Rui de Oliveira (2005)



Walter Crane (1875)



Jessie W. Smith (1919)



Warwick Goble (1923)

Laurent Cardon
(2005)

Ziraldo (2005)



Ana Raquel (2005)



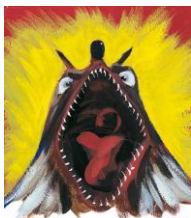
Alessandro Sanna (2007)



David Roberts (2009)



Alessandro Sanna (2010)



Mariana Massarani (2007)



Fernando Vilela (2007)



Ziraldo (2005)



Laurabeatriz (2007)



Figuras 67 a 82: Ilustrações de meninas, lobos e devorações por diferentes profissionais

Vários anos de história, de avanços tecnológicos e mudanças culturais instalam-se entre as gravuras de Walter Crane, do século XIX, e as ilustrações contemporâneas: da menina assustada das xilogravuras à adolescente rebelde, do chapéu ou capuz à pena vermelha, laço ou mesmo capacete vermelho. Dessas imagens, muitos aspectos promovem a desterritorialização do sentido da conhecida menina: a roupa pode demonstrar poder aquisitivo, a fisionomia pode ser de criança, adolescente, jovem ou idosa, sendo morena, ruiva, loira ou negra, menino ou menina, com boné ou chapeuzinho vermelho, amarelo, preto ou verde, demonstrada por excesso de caricaturização ou simplesmente por borrões e, por vezes, uma volta às antigas representações, como é o caso da semelhança entre as ilustrações de Rui de Oliveira e de Gustave Doré.

Para o lobo, o principal aspecto é a antropomorfização que este sofreu ao longo dos tempos: um lobo com feições animalizadas e grotescas cede espaço, na maioria das histórias, a um lobo satirizado, vestido, elegante, bípide – do lobo *pop-star* ao lobo-bolo e à reversão do mito do lobo mau em lobo bom (desde as antigas fábulas como “Lobo em pele de cordeiro” ao mito do lobisomem, como nas histórias de Ana Maria Machado e Flávio de Souza)⁸². As imagens apresentadas mostram esses dois personagens em diferentes momentos. Pequenos elementos subvertidos ou incluídos na história servem para despertar no leitor um interesse sobre os novos rumos do enredo, e aqui lembro do conceito de estranhamento de Sklovskij, a partir do qual, para fazer de um objeto um ato artístico, é necessário extraí-lo do conjunto de fatos da vida, sacudir o objeto, extrair o objeto da série de associações habituais (*apud* RODARI, 1982b, p. 172).

Elementos grotescos e obscenos eram parte da associação habitual aos contos, porém, para Tatar (2004), tanto Perrault quanto os Grimm se empenharam em extirpar esse elementos grotescos, obscenos, dos contos originais camponeses, em alguns a Chapeuzinho comia os restos do lobo saboreando a carne e bebendo vinho. As versões contemporâneas extirparam mais ainda esses elementos, com raras exceções. A pluralização paródica dá-se, portanto, por corte, recorte, inversão parcial, suplementação e deslocamento. Ao contexto cabe um papel menos determinante do que in-formador. Cabe, porém, lembrar

⁸² Para aprofundar a figura do lobo sugiro a leitura da dissertação: FELIPE, Joanildes. *O lobo mau que é bom: a re-versão do mito nas histórias infantis*. 75 f. Florianópolis: Unisul, 2007.

que na versão de Perrault a avó e a Chapeuzinho são devoradas pelo lobo, e na versão dos irmãos Grimm a menina e a avó são salvas pelo caçador.

As ilustrações de Sanna e Rui de Oliveira expressam momentos comumente ocultados nas imagens, o salto para a devoração, menina e avó saindo da barriga do lobo, menina tirando a roupa para deitar-se com a vovó ou lobo fazendo a sesta (como a imagem na capa deste trabalho). Rui de Oliveira⁸³ mostra personagens mais próximos dos textos recolhidos por Perrault; seu livro apresenta dois momentos, um texto curto adaptado por Luciana Sandroni serve como introdução, seguido pelas histórias ilustradas somente por imagens⁸⁴. A cesta é similar à das histórias clássicas, e as imagens intimidam e causam estranhamento, principalmente no leitor adulto que vê fortes conotações sexuais⁸⁵. Não posso negar que são imagens polissêmicas que delegam ao leitor uma multiplicidade de sentidos e, como afirma o ilustrador, permitem que o interlocutor complete as subjetividades das ilustrações. Esse é o livro mais polêmico do ilustrador, e eleito por muitas crianças como o mais assustador. Segundo Rui de Oliveira (informação oral, obtida pessoalmente, em um curso de extensão), a função do ilustrador é criar o sonho, a memória feliz, o imaginário lírico, mas também é criar pesadelo.

Essa questão foi discutida por Rodari no capítulo 34 da GF, no qual define como “histórias tabu” um certo grupo de histórias que achava útil contar às crianças:

Essas histórias representam a tentativa de discorrer com a criança sobre argumentos pelos quais se interessam intimamente mas que, em geral, a educação tradicional coloca entre as coisas sobre as

⁸³ Professor da Escola de Belas Artes da UFRJ e ilustrador. Para mais informações e acesso a imagens, acesse os sites do ilustrador: <<http://www.ruideoliveira.com.br/>> ou <<http://ruideoliveira.blogspot.com/>>.

⁸⁴ Embora não seja meu objetivo trabalhar com livros de imagem, o livro de Rui de Oliveira foi escolhido pelas relações de estranhamento e tabu que se manifestam muito mais nos adultos do que nas crianças. Muitos professores e alunos, quando questionados sobre a inserção desse livro em sala de aula, categoricamente vetam sua utilização. Volto assim à pergunta de Schwarcz: *por que estas imagens causam tanto estranhamento?*

⁸⁵ Deleuze e Guattari dedicam um capítulo de *Mil Platôs* (v. 1) aos lobos e a um artigo escrito por Freud, no qual a associação dos sonhos foi feita com o conto *O lobo e os sete cabritinhos* (dos quais somente seis foram comidos). Em “1914 – um só ou vários lobos?” (2000, p. 39-52), aberturas eróticas, copulação e coito perpassam pelo devir-lobo que tateia pelas bordas a observar a presa antes de devorá-la.

quais ‘não fica bem falar’: as funções corporais [escatológicas], a curiosidade sexual. [...] As fábulas populares estão alienadas de toda a hipocrisia. (RODARI, 1982b, p. 115-116)

Rodari faz um interessante comentário, achando que só depois do ano 2000 teríamos autores bastante corajosos para romper os tabus. Parece que ele tinha razão. Outro bom exemplo é o livro *Até as princesas soltam pum* (2008), do brasileiro Ilan Brenman. Numa conversa entre pai e filha, Laura pergunta ao pai se as princesas soltavam *pum*, porque Marcelo, coleguinha de escola, afirma que Cinderela era uma *peidona*. O pai retira de sua biblioteca o *Livro Secreto das Princesas* e vai direto ao capítulo “Problemas gastrointestinais e flatulências das mais encantadoras princesas do mundo”. Entram em cena Cinderela, Branca de Neve (adivinhem por que ela desmaiou!) e a Pequena Sereia que, mesmo tendo flatulências como qualquer pessoal normal, continuam sendo princesas. Para as crianças esse fato torna-se algo que retém a atenção e a curiosidade, justamente por ser algo não muito comentado em livros e, principalmente, na escola. É o que Rodari chama de ‘compensação cômica’ em relação ao tabu: deixará de ser tabu e tornar-se-á riso.

*Cestas: dos produtos caseiros aos industrializados*⁸⁶

Enquanto em Rui de Oliveira a cesta é tradicional, em “Chapeuzinho Vermelho de Raiva” (1970), conto de Mario Prata⁸⁷, temos a modernização desta cesta. Num jogo psicológico de cores, como já sugeriu Rodari na GF, Prata transfere metaforicamente a cor do capuz para a menina que *ad un certo punto* irrita a vovó. A história, marcada diretamente pelo diálogo entre a avó e a menina, inicia-se pelo momento em que a menina questiona sobre os olhos e o nariz *tão grandes e esquisitos*. A menina vai à casa da vovó de moto, o que demonstra ser uma adolescente ou jovem; o diálogo sobre congestionamentos, música, moda, beleza, praia, poluição e

⁸⁶ As histórias mencionadas não serão apresentadas por ordem cronológica de publicação, mas sim agrupadas por temáticas.

⁸⁷ Trabalha com teatro, televisão, cinema e literatura. Mais informações no site: <<http://www.marioprataonline.com.br>>. Acesso em: 2009.

industrialização marca a modernização também dos hábitos culturais, além disso, assuntos como insolação no Guarujá, indigestão no carnaval, guitarras barulhentas e programa do Chacrinha fazem parte do divertido e estranho diálogo. Do pão e do vinho oferecidos pelas versões de Perrault e dos irmãos Grimm a menina apresenta os ingredientes selecionados pela mãe: margarina, maionese *Helmmans*, *Danone* de frutas e até uns pacotinhos de *Knorr* que a avó deve comer com parcimônia. Esse conto mostra que não só os personagens foram contextualizados no mundo moderno como também seus hábitos alimentares mudaram.

No mesmo jogo de cores, Chico Buarque de Holanda⁸⁸, em *Chapeuzinho Amarelo* (2005), mostra-nos uma menina que não usa o habitual capuz vermelho, que não vai visitar a vovó, que não leva uma cesta, mas que vivia amarelada de medo, em uma história na qual o lobo acaba virando bolo e o alimento torna-se um mote de reinvenção e metamorfose. O livro, originalmente lançado em 1979, com ilustrações de Donatela Berlendis, já foi muito referenciado e citado em vários estudos teóricos, mas me interessa a versão de Ziraldo, que trouxe uma nova cor ao texto. O lobo, na história de Buarque, tenta ser mau mostrando seus dentes pontiagudos e seus olhos vermelhos, porém, a imagem que prevalece, é a de um lobo desestruturado e decepcionado, sentado no chão, vestindo seu paletó vermelho, sua gravata azul, um colete xadrez e uma calça amarela (como podemos ver no conjunto de imagens selecionadas). No fim da história o lobo, “já não era mais um LO-BO. Era um BO-LO. Um bolo de lobo fofo, tremendo que nem pudim, com medo da Chapeuzim. Com medo de ser comido com vela e tudo, inteirim” (CHICO BUARQUE, 2005, s/p), como descreve o narrador. Num jogo de palavras (tão apreciado por Rodari), Buarque embaralha as letras praticando uma metamorfose em seu lobo, ou melhor, uma *alimentomorfose*, bem marcada pela passagem do lobo ao bolo (podemos lembrar aqui as discussões de Rodari e Barthes sobre os jogos de linguagem):

⁸⁸ Músico e compositor. Mais informações no site: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 2010.

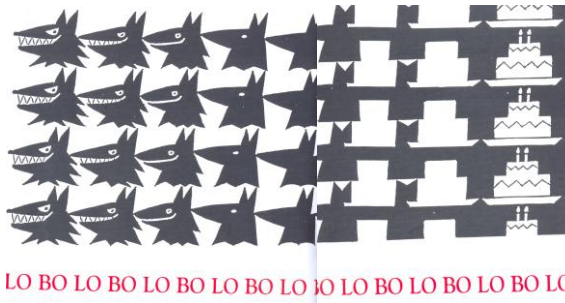


Figura 83: A *alimentamorfose* do lobo na ilustração de Ziraldo acompanhando o jogo de palavras proposto por Chico Buarque para *Chapeuzinho Amarelo* (2005)

Chapeuzinho, inicialmente, também tinha medo do Lobo, medo de tudo: "Tinha medo de trovão. Minhoca, pra ela, era cobra. E nunca apanhava sol porque tinha medo da sombra." (s/p). O medo do lobo, da devoração, do abandono, da morte ou do envelhecimento, ainda muito presente na maioria das histórias, é também um momento de êxtase. Maria Antonieta Antunes da Cunha, em *Literatura Infantil* (1984), fez uma minuciosa análise da primeira edição do livro de Buarque, iniciando pelo título, observando a mudança de cor e a carga semântica do amarelo – sorriso amarelo, amarelo de susto, amarelo de medo. Se na versão original o lobo come a Chapeuzinho e a vovozinha, nesta história, mesmo o lobo virando bolo, a Chapeuzinho não o come.

A *verdadeira História de Chapeuzinho Vermelho*, escrita e ilustrada pelos italianos Agnese Baruzzi e Sandro Natalini, traduzida ao português em 2008, narra uma história com intertextos, marcas de estranhamento e ilustrações cheias de texturas: envelopes que escondem cartas, bilhetes dobráveis, porta que se abre, ônibus que se movimenta, personagens que mudam de cor. A edição permite que o leitor gire uma lâmina de cor que faz com que o rosto da Chapeuzinho passe gradualmente do rosado ao azul.

O livro encanta os leitores, é muito *atrativo* e não poderia ficar de fora desta seleção. Diria que este é um exemplo que une as categorias de *atrativo* e *nutritivo* além de, ao modo de Rodari, discutir questões implícitas de linguagem. O conhecido vilão da história, o lobo, escreve uma carta cheia de erros de português para Chapeuzinho pedindo ajuda para ser bonzinho e para melhorar sua escrita, cria-se estranhamento pelo ato do lobo, de pedir ajuda à menina, e por ter ele problemas de

ortografia que criam, também, um certo espelhamento com a criança (“Puxa, até o lobo erra!”). O primeiro conselho da menina é que o lobo deixe de comer carne, fato que interessa à pesquisa.



Figura 84 a 86: Em *A verdadeira História de Chapeuzinho Vermelho* (2008), de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini, a menina e o lobo em cenas alimentares

No livro *Refeições sem-carne para carnívoros recuperados*, a menina procura uma receita para o jantar: rabada de cenoura, hambúrguer de beterraba, estrogonofe de verdura, torta de alface, dentre outras – o alimento aqui aparece dando uma indicação de um hábito alimentar vegetariano. O lobo vira celebridade de tão bonzinho que se torna e, com isso, acaba enfurecendo a menina, que até então era a pessoa mais popular da floresta. A menina (ao contrário da doce Chapeuzinho com a qual estamos acostumados) prepara um misterioso sanduíche que torna o lobo malvado novamente. E adivinhem o que tinha no sanduíche? “Hum... uma enorme salsicha!”. Vemos assim que o ato de comer carne foi associado diretamente à maldade do personagem e o alimento tornou-se a mola propulsora dessa que se dizia a *verdadeira história*. Um fator para a inversão do mito do lobo mau nessa história é a mudança do hábito alimentar.

Numa bela e farta salada de princesas, bem ao modo de Rodari (GF 20), Pedro Bandeira⁸⁹ escreve *O fantástico mistério de Feiurinha* (1999), adaptado livremente em 2009 para o cinema. Aqui não temos o que aconteceu antes da história, mas sim o que aconteceu depois do *felizes para sempre* (GF 19), com princesas grávidas completando bodas de casamento, e procurando desvendar o mistério do sumiço da Princesa Feiurinha. Chapeuzinho, claro, está ainda solteira, pois a sua história não tinha príncipe e, nas ilustrações, aparece sempre com a cesta na

⁸⁹ Pedro Bandeira (1942-) tem mais de oitenta livros publicados.

mão. O alimento serve como elemento de ligação e sociabilidade nos momentos das reuniões em torno da mesa.

Uma versão escrita por Rubem Alves mostra uma adolescente ruiva que deveria pegar não uma moto como na versão de Mario Prata, mas a BMW da mãe e levar a *cesta básica* para a avó⁹⁰:

Era uma vez uma jovem adolescente a quem todos conheciam pelo apelido de Rúbia. Rúbia é uma palavra derivada do latim, *rubeus*, que quer dizer vermelho, ruivo. Rúbia era ruiva. Ruiva porque tingira o seu cabelo castanho que ela considerava vulgar. Ela pensava que uma ruiva teria mais chances de chamar a atenção de um empresário de modelos que uma morena. Morenas há muitas. O vermelho dos seus cabelos era confirmado pelo seu temperamento: ela era fogo e enrubescia quando ficava brava. [Nota 1: Se, nessa estória, eu lhe desse o nome de Chapeuzinho Vermelho ninguém acreditaria. As adolescentes de hoje não andam por aí usando chapeuzinhos vermelhos....] (2002, s/p, comentário do original).

Embora com aspectos modernos de cesta básica, carro, paixões, ida à Delegacia, a história não perde os personagens clássicos, mantém-se a mãe que dá o conselho (dirigir à noite é perigoso), a vovó, a menina e o lobo (que acaba por viver feliz para sempre com a vovozinha depois de dar-lhe uma plástica), além de incluir policiais e outros personagens. A imagem da cesta básica demonstra o (des)nível social entre a avó, de classe baixa, e a mãe, que empresta a BMW para a filha. Ao pespontar a temática da separação com a questão dos relacionamentos, do amor, dos conflitos pessoais, como no conto de Rubem Alves, Jonas Ribeiro⁹¹ discute perdas e ganhos familiares em *Os três chapeuzinhos vermelhos*, no qual Chapeuzinho casa com o Papai Noel que, num diálogo decisivo, conta sobre sua separação para o filho, o Saci. Uma história *um pouco estranha*.

Que tal um panorama histórico e bem-humorado de Chapeuzinho Vermelho desde o período Cretáceo (no qual Chapeuzinho é um

⁹⁰ O texto e a história de sua composição estão disponíveis em: <http://www.releituras.com/rubemalves_chapeuzinho.asp>. Acesso em: 2008. Trata-se de texto extraído do jornal *Correio Popular*, Campinas, edição de 2 de maio de 2002.

⁹¹ Para mais informações, consultar o *site* de Jonas Ribeiro: <<http://www.jonasescritor.com.br/>>. Acesso em: 2009.

dinossauro) até o ano de 3006 (no qual é uma astronauta)? Flavio de Souza⁹² apresenta um panorama com *nove* versões para essa história, cada uma das *Nove Chapeuzinhos* (2007) é ilustrada por um profissional. Lugares e contextos variados: Índia, Grécia, Pindorama, Inglaterra, Brasil, em Minas Gerais; setenta milhões de anos antes de Cristo; por volta de 1500; na Idade Média; na capital do Império do Brasil, em 1888; no futuro, no espaço sideral⁹³, com as mais variadas comidas, que trazem implicitamente à tona as discussões dos meus Capítulos anteriores. Na seleção das Figuras 63 a 82, vemos algumas imagens desses contos, ilustrados por Mariana Massarani, Fernando Vilela e Laurabeatriz.

Inspirado nas *Variações de Golberg*, de Bach, o autor avalia esse livro como uma *jam session literária*. Souza, no prefácio, comenta as versões de Perrault, dos irmãos Grimm, do inglês Felix Summerly (1840), e a de Madame de Chatelain, de 1868 (na qual uma vespa pica o nariz do lobo), cujos enredos oscilam entre contextos históricos e geográficos. Souza mantém apenas como elemento de reterritorialização a cor e solta sua imaginação para contar as histórias de Elmo, Sári, Manto, Pena, Capuchinho, Lencinho, Bonezinho, Capacetinho e Gorrinho, todos vermelhos. Destacarei apenas duas das nove histórias.

A primeira, ambientada em 1888, no Brasil, dá ao leitor um panorama sobre o fim da escravidão, após a assinatura da Lei Áurea. Em meio ao café da manhã regado à canjica e broa de milho, Bibinha é chamada para ir à casa da avó e com um “Lenço Vermelho” (título da história) na cabeça e um balaio repleto de comida. Segue o caminho encontrando-se não com um lobo, mas com o *tutu marambá*, um tipo de bicho-papão daquela época. No balaio dessa história estão comidas locais, do cuscuz ao doce de batata-doce.

A história em que “Bonezinho Vermelho” é um menino é ambientada em Minas Gerais e, claro, não poderia faltar queijo nesta cesta. *De trem em trem* os personagens dialogam no velho e bom *jeitim minerim* e um clima de mistério envolve a narrativa, uma maldição de

⁹² Site: <<http://www.flaviodesouza.com.br/>>. Acesso em: 2009.

⁹³ Dois anos antes de lançar estas nove versões, Flávio de Souza aventurou-se no país das maravilhas criando outra bela salada. *Chapeuzinho adormecida no país das maravilhas* desloca personagens conhecidas, em uma história cheia de aventuras e com uma proposta de ilustração diferenciada, pois apresenta uma personagem negra, quebrando o estereótipo de uma menina geralmente branca, loira e de olhos azuis. Podemos ver a ilustração na primeira seleção de imagens.

lobisomem. A avó, porém, nunca recebia a cesta, pois o menino devorava tudo pelo caminho, mesmo sendo a cesta farta: canja de galinha, pães de queijo, empadinhas de queijo, pedaços de queijo, queijadinha, bombocado e arroz-doce.

A boca sacia o apetite por símbolos que identificam povos e culturas e por meio das histórias, mostra os *sabores* de cada região intimamente ligados à tríade: memória, tradição e identidade (cf. LODY, 2008). Na história ambientada em Minas Gerais (sendo o queijo um forte elemento de reterritorialização), reforça-se a ideia de que o ato de comer tem significados que marcam a trajetória regional dos personagens, identificando-os como pertencentes a determinados grupos sociais. Como afirmou Brillat-Savarin (1989), a questão da identidade social recai fortemente sobre uma dimensão da alimentação como fenômeno cultural, a fim de marcar uma individualização, uma singularização de cada grupo.

Brillat-Savarin, em *A Fisiologia do Gosto*, publicado originalmente em 1825 (inclusive existe uma reedição prefaciada por Barthes), afirma que até meados do século XVIII as poesias celebravam Baco, associando o vinho ao amor. Novas descobertas gastronômicas alargaram os prazeres da mesa com diferentes sabores como o açúcar, o café, o chá, o chocolate, abrindo a porta da cozinha para a criação literária. Ao mesclar gula, paixão e alimento com a questão da identidade, a obra aponta fortemente para uma dimensão da alimentação como fenômeno cultural.

O sistema culinário de cada grupo é usado como símbolo de reconhecimento, com objetivo de singularização, mesmo que dotado de certa mutabilidade e recriação, como poderemos perceber: a cozinha italiana ou a francesa apresentam características marcantes que as diferenciam. No caso do Brasil, a ideia mais recorrente é a de que a cozinha é fruto de influências de diferentes fontes de uma miscelânea cultural colonial. Desde a chegada da família real do Rio de Janeiro, em 1808, vemos isso em vários dos tratados de alimentação citados, de Câmara Cascudo a Raul Lody. Os portugueses tiveram que se adaptar ao paladar seco dos trópicos (acostumados com os molhos e cozidos), primando por uma culinária mais *globalizada* e *culta* com traços franceses, ingleses e italianos, em contraste com o paladar do negro e do índio.

Chapeuzinho Vermelho - Uma história borbulhante, livro escrito por Lynn Roberts⁹⁴, traduzido do inglês e publicado em meados de 2009, apresenta uma história repleta de ironias. Por muito tempo destinado à figura feminina, o chapéu nessa história é por fim *impersonado* por um menino chamado Tomas (que nos lembra uma das histórias de Flavio de Souza, na qual o personagem era, também, um menino). Para essa história, o cenário é ambientado no século XVIII, o Lobo Mau engana a avó (que mora numa casa muito chique e é uma pessoa muito requintada, descendente dos pioneiros ingleses no Novo Mundo) e a devora, come também a menina e o refrigerante que ela levava. O lobo acaba tendo problemas com um refrigerante *muito borbulhante*, que as salva, deixando o lobo totalmente dependente da bebida.

Mauricio de Sousa⁹⁵ escolhe ninguém menos que Magali para ser a Chapeuzinho de sua história, não em quadrinhos, escrita em 2008. Em uma das ilustrações, por cima do habitual vestido amarelo de Magali, há o capuz vermelho. Com a língua para fora, a menina olha para a cesta de onde saem ondas de odores que passam a ideia de algo saboroso. O enredo é tradicional: a menina leva à avó uma cesta com bolinhos. Com a presença do caçador (o que denota uma releitura próxima do modelo dos irmãos Grimm), o lobo corre assustado. O livro termina com uma mesa farta, na qual os três personagens – a vovó, o caçador e Magali – saboreiam chá com bolinhos.⁹⁶

Há ainda outras versões, como a de Figueiredo Pimentel e a de Carlos Drummond de Andrade ou de Flavio de Souza, que destaca na história a figura do caçador. Algumas versões, porém, diferenciam-se também pela forma, como é o caso de *Film Noir, O chapeuzinho verde*, de Jô Soares⁹⁷, com texto teatral e contexto apresentando detalhes ilícitos, no qual o lobo é um inspetor e a chapeuzinho carrega na cesta

⁹⁴ O casal de britânicos Lynn e David Roberts trabalha como escritores e ilustradores e apresenta, além da releitura de Chapeuzinho, também *Rapunzel: Um Conto de Fadas Fabuloso* (2009b) e *Cinderela: Uma História de Amor Art Déco* (2009c).

⁹⁵ Cartunista brasileiro famoso pela criação dos personagens da Turma da Mônica. Mais informações no site: <<http://www.monica.com.br/mauricio-site/>>. Acesso em: 2009.

⁹⁶ O cinema também tem sua versão. Em *Deu a louca na Chapeuzinho* (2005), a Vovó, o Lobo, o Lenhador e mesmo a Chapeuzinho são suspeitos dos roubos dos livros de receitas da floresta. Nessa paródia, Chapeuzinho é entregadora de doces, a Vovó é adepta aos esportes radicais, o inspetor que cuida do caso é um sapo, o Lobo é um repórter e o Lenhador, um ator frustrado. Além do roubo dos livros, outras acusações atingem os personagens, como invasão de domicílio, distúrbio do silêncio na vizinhança e manuseio de um machado sem licença.

⁹⁷ Humorista, ator, apresentador de televisão, dramaturgo e escritor.

granadas, revólveres, metralhadoras e munição: “nada suspeito”, como afirma o inspetor. O lobo astuto libera a menina, deixando-a ir embora, mesmo tendo percebido o fundo falso da cesta que continha *biscoitos*. O lobo segue para a casa da vovó para pegar a menina no flagra. Logo após, segue o clássico diálogo contextualizando a questão do contrabando ou da “muamba”: a orelha grande para ouvir as provas, as mãos grandes para algemar e o revólver grande para prendê-la por contrabando de biscoitos. Tudo que é ilícito atualmente é normal na história, porém recai sobre a figura do alimento a ideia de algo que não poderia ser contrabandeado.

Chapeuzinhos Coloridos (2010), de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta mostra, num jogo de cores e comidas, diferentes versões. Chapeuzinho Azul leva torta de amoras azuis, a vovó atira no lobo, que é assado e comido pelas duas. Chapeuzinho Cor de Abóbora leva torta de abóbora com cobertura de chantili e cereja, e, além da menina e da avó, o caçador também é devorado pelo lobo que, aliás, achou o rapaz muito salgado e, ainda por cima, comeu a torta e explodiu de tanto comer. As histórias seguintes apresentam Chapeuzinho Verde, que leva uma torta de limão, Chapeuzinho Branco, que leva suspiros, Chapeuzinho Lilás, que leva revistas de fofoca e Chapeuzinho Preto, que leva jabuticabas.

A cesta nessas histórias, portanto, é objeto de desejo tanto da vovó como do lobo, como dos próprios personagens que a carregam, muitas vezes advertidas para que não comam nada (volto a Deleuze, para quem comer e ser comido é modelo dos corpos). São versões encantadoras que confirmam a assertiva de Gianni Rodari – a da ressignificação dos contos que podem e ainda encantam os *velhos* leitores. Dessa forma, as narrativas mantêm-se vivas em nossas lembranças – em todos os casos, a estratégia do deslocamento de elementos gera um estranhamento positivo. O alimento é contextualizado e recebe o *sabor do local* (mas o local é, em última instância, uma produção do imaginário) e, além disso, por mais alterações que se tenha no enredo, o alimento está sempre presente, mesmo que de uma forma mínima.

*Lobos cada vez mais prestimosos: inversão
ou afirmação da maldade pelos hábitos alimentares*

Como mencionado, o deslocamento proposto por Rodari para dar ênfase às releituras pode ser operado tanto por binômios-fantásticos

como pela ênfase de um personagem, como é o caso de *Procura-se Lobo* (2005), de Ana Maria Machado, *Chapeuzinho Vermelho e o lobo-guará* (1993), de Angelo Machado, ou uma *História de Lobo* (2008), de Tatiana Belinky. A história de Ana Maria Machado⁹⁸ parte de um anúncio de jornal, no qual se procura um lobo para um comercial e os lobos de várias histórias oferecem-se ao emprego. Angelo Machado, numa versão nacionalizada, recria histórias com um lobo do cerrado que adora frutas. Pela história passam animais, plantas e frutos típicos do cerrado. O lobo, aqui, é animalizado e não se mostra com traços nem de *pop-star*, nem de elegância, é apenas gentil, educado e medroso. Em Belinky⁹⁹, o livro inicia com uma menina inquieta por ouvir histórias de seu pai. A menina leva bolo e vinho à avó. A história é constantemente interrompida pelas perguntas de Lenita, personagem principal, representada por cabelos encaracolados e loiros. O lobo, peludo, de cartola e casaco lilás, camisa amarela e gravata rosa de listas, interrompe a menina pelo caminho, como de costume.

Vale comentar a visada ecológica de Angelo Machado¹⁰⁰: ambientada no cerrado, a história de *Chapeuzinho Vermelho e o lobo-guará* (1993) apresenta um lobo vegetariano que gosta de frutas, característica comum na atualização da boa imagem dos lobos. Embora o lobo-guará seja um animal onívoro (alimenta-se de duas fontes: animal e vegetal), o lobo da história é louco por frutas, a ponto de substituir a menina por uma sortida e saborosa cesta que estava em cima da mesa. As clássicas perguntas sobre as partes do corpo foram substituídas por perguntas relacionadas aos alimentos, por exemplo:

⁹⁸ Com 40 anos de carreira e mais de 100 livros publicados no Brasil e em outros 18 países, Ana Maria Machado soma mais de dezoito milhões de exemplares vendidos. Em 2000, ganhou o prêmio Hans Christian Andersen e, em 2001, a Academia Brasileira de Letras deu-lhe o maior prêmio literário nacional, o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da obra. Em 2003, foi eleita para ocupar a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras, substituindo o Dr. Evandro Lins e Silva. Pela primeira vez, um autor com uma obra significativa para o público infantil foi escolhido para a Academia. Informações retiradas do site da autora: <<http://www.anamariamachado.com/>>. Acesso em: 2010.

⁹⁹ Tatiana Belinky (1919-) é uma das mais importantes escritoras infantojuvenis contemporâneas, escreveu mais de 120 livros. É famosa pelos seus limeriques. Para a escritora, “Criança é um público maravilhoso, interessado e inteligente. Nunca se deve subestimar a inteligência de uma criança. Fazem perguntas que precisamos estar prontos para responder ou honestos o suficiente para dizer ‘não sei’”; “Os pais me perguntam: ‘Eu mando meu filho ler, mas ele não lê! O que eu faço?’”. Comece por não mandar. Livro não é castigo, não é tarefa, não é chateação. Tem de ser curtição, prazer”. Disponível em: <<http://blog.zequinhabarreto.org.br/2008/07/10/tatiana-belinky/>>. Acesso em: 2010. Para compreender a construção de um limerique conferir Rodari (1982), capítulo 12.

¹⁰⁰ Médico, entomólogo e escritor de livros infantis.

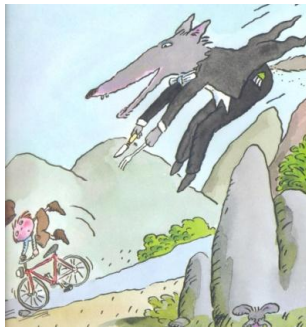
“Chapeuzinho Vermelho pra que esta melancia tão grande?”, e mais do que depressa a menina respondeu: “É pra comer.” (MACHADO, 1993, p. 45).

O inglês Tony Ross¹⁰¹, na década de 1980, apresentou *O menino que gritava olha o lobo*, traduzido no Brasil em 2009. O lobo dessa história é também muito elegante e educado, “para um lobo”, e atravessava as montanhas para almoçar. Elegantemente trajado, de terno, corre (em uma das ilustrações) atrás de um velhinho com um saleiro na mão e, na ilustração seguinte, vemos o lobo lambendo ossos em cima de uma toalha de *pic-nic*.

O menino da história gritava constantemente “Olha o Lobo” e, assustados, todos corriam e ele ficava sozinho e fazia tudo que queria. Depois de tantas mentiras, ninguém mais confiava no menino até que o verdadeiro lobo apareceu e decidiu comer todos os adultos e deixar o menino de lado, mas depois mudou de ideia e comeu-o no jantar: “acontece, fazer o quê?” é a frase que fecha a história, semelhante ao caso do lobo de *A verdadeira história dos três porquinhos*.

Em relação ao lobo, poderíamos afirmar, a partir das histórias mencionadas, que ele passou por um longo processo de domesticação e, atualmente, encontra-se em um estado de plena autonomia, com muito requinte e elegância. Mesmo os lobos que ainda encontram as Chapeuzinhos na floresta são retratados com paletós e, muitas vezes, gravatas, demonstrando que o mal pode estar bem vestido, sendo também uma nova forma de conscientizar a criança e quebrar velhos estereótipos.

Com a mesma astúcia de sempre, os lobos ganham as passarelas da moda no mundo do imaginário dos ilustradores. A vestimenta dá



Figuras 87 e 88: O elegante lobo antropomorfizado de *O menino que gritava olha o lobo* (2009), texto e ilustração de Tony Ross

¹⁰¹ Autor e ilustrador britânico com livros traduzidos em vinte e dois idiomas.

(assim como deu ao Gato de Botas) um estado humanizado e aqui é observada como um fator de desterritorialização, quase no mesmo patamar em que a cor e o tipo de adereço na cabeça para a menina. Não comer avós, meninas ou porquinhos faz parte da preferência de muitos lobos atuais, embora alguns não consigam deixar de lado seu instinto animal. Para a cesta encontramos produtos diferenciados que fornecem leituras dos hábitos alimentares e do nível social dos personagens.

A portuguesa Matilde Rosa Araújo¹⁰² traz um chapeuzinho de cor cinza. *Chapeuzinho Cinzento* (2008) é uma história narrada em primeira pessoa sobre o envelhecimento. Em meio às reflexões e memórias de um chapéu que não é mais vermelho e vibrante, uma voz trêmula, rouca, surda configura-se no enredo, enquanto um lobo caminha manso para não assustá-la e lambe docemente as mãos da velha que sorri¹⁰³. A ênfase recai sobre o envelhecimento da menina, como mostram as ilustrações que seguem:



Figuras 89 a 91: Das memórias de adolescência ao martírio da personagem em *O Chapeuzinho Cinzento* (2008), ilustração de André Letria

¹⁰² Com mais de vinte livros publicados para a infância, a professora, crítica e escritora tem três eixos de trabalho: a infância dourada, a infância agredida e a infância como projeto. Vida e obra disponível em: <http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Matilde_Rosa_Araujo.htm#Biografia>. Acesso em: 2010.

¹⁰³ *Fita verde no cabelo*, de Guimarães Rosa, conto do livro *Ave, palavra*, ganhou em 1992 uma edição para jovens com ilustrações de Roger Mello. A menina, que saiu de casa com uma *fita verde inventada* no cabelo, leva consigo um pote de doce em calda e uma cesta vazia destinada às framboesas, um produto caseiro em oposição aos propostos por Mario Prata, e menos radicais do que os de Baruzzi e Natalini. Nessa versão não tem lobo, pois os lenhadores exterminaram-no, e quando a menina chega à casa da avó com uma “enorme fome de almoço”, depara-se com uma senhora fraca e debilitada. Segue-se a morte da avó a partir das clássicas perguntas feitas ao lobo. Uma devoração aqui, só se for dos sentimentos da menina.

Como podemos observar, das histórias orais recolhidas pelos compiladores chegamos aos dias de hoje com uma gama de publicações de livros infantis, filmes, propagandas, que fazem releituras dos nossos velhos conhecidos – Chapeuzinhos modernos e multicoloridos, como nas histórias vistas, Branca de Neve grávida no livro de Pedro Bandeira, um Gato de Botas com sotaque espanhol no filme *Shrek*¹⁰⁴. São esses detalhes, marcas de estranhamento ou de sentimentos que encantaram e ainda encantam a criança (e a criança em cada adulto).

Os adultos não percebem que a terra está cheia de substâncias puras e infalsificáveis, capazes de despertar a atenção infantil, que atraem irresistivelmente as crianças que buscam os detritos, onde quer que eles se encontrem e, a partir deles, reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas “e só para elas” (BENJAMIN, 2004). A criança manipula os detritos e, com isso, procura imitar o mundo dos adultos ao colocar os *restos* em uma relação nova e original, e constrói o seu mundo de coisas e, como lembra Baudelaire, goza da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, mesmo pelas mais triviais em aparência.

Nesse sentido, Benjamin afirma que nada é mais próprio da criança que combinar imparcialmente em suas construções as substâncias mais heterogêneas, todos os resíduos que caem em suas mãos recebem uma nova significação e ninguém é mais sóbrio com relação aos materiais que a criança: madeira, papel, pedra, argila, tecidos, todos os detritos recolhidos reúnem, segundo Benjamin, na solidez e na simplicidade de sua matéria, uma plenitude das figuras mais

¹⁰⁴ Quem lê Cinderela não imagina que há registros de que essa história já era contada na China, no século IX d. C., atravessando toda a força e a perenidade do folclore dos povos, como aponta Abramovich. Para a autora, os contos de fadas vivem até hoje porque falam de *medos*, como em “Chapeuzinho Vermelho”, falam de *amor e morte*, como no “Soldadinho de Chumbo” - lembrem-se de que o soldadinho e a bailarina morrem queimados, algo cruel, porém mascarado pela beleza da linguagem como também acontece com “A pequena vendedora de fósforos”. A pequena vendedora morre de frio na noite de Ano Novo na história de Hans Christian Andersen (1805-1875): “[...] na madrugada seguinte, a menina jazia entre as duas casas, com faces rosadas e um sorriso nos lábios. Morrera congelada na última noite do ano velho”. Desta forma, os contos também falam de *carências*, da *dificuldade de ser criança*, como em “Peter Pan”, escrita pelo escocês James Barrie em 1904. Os contos falam de *autodescobertas*, como em “O patinho feio”, e falam de *sonhos*, do querer acordar de um sono centenário sendo beijada pelo príncipe, pois, nas palavras de Abramovich, imaginar é também recriar realidades.

diversas. Com esses materiais a criança interage e recria, imitando todas as coisas numa relação de semelhança. Se a faculdade mimética, da perspectiva do adulto, migrou para a linguagem, a faculdade dos detritos, elaborada pela criança, migra para as palavras: o “conto de fadas é uma dessas criações compostas de detritos”, afirma Benjamin.

A criança que lida com os elementos dos contos de fadas de “modo tão soberano e imparcial como com retalhos e tijolos”, conforme Benjamin, sente-se à vontade com detritos, assim como, ao brincar com as palavras, dispõe-se a receber a multiplicidade de sentidos que elas possibilitam. Na leitura, a criança interage com os personagens e recria a história, inserindo-se nas figuras no momento da contemplação, pois “frente ao livro ilustrado, a criança [...] vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se entre tapetes e bastidores coloridos, penetra em um palco onde o conto de fadas vive” (BENJAMIN, 2004, p. 69).

Encerro este item pensando nos retalhos proporcionados pelas histórias citadas. Histórias que estranham pelo texto, pela imagem, subvertem e nos divertem. Cestas apetitosas, diferentes, porém sempre fartas (mesmo quando os personagens são vegetarianos), mantendo tradições alimentares ou industrializando o alimento. Os escritores ousam subvertendo os enredos, os personagens, as cores dos chapéus, níveis sociais, momentos históricos e geografia das mais variadas. Cabe aos professores ler as histórias com olhar crítico e desfrutar ao máximo o que cada uma delas pode oferecer, ao modo das propostas de Rodari. Os escritores criaram suas cadeias e seus binômios fantásticos e o aluno pode, assim, recriar a partir de sua experiência com os contos clássicos.

Rodari propõe um exercício de criação (tanto oral como escrito) que parte da ideia dos *binômios fantásticos*, incluindo na cadeia do enredo um elemento de estranhamento, por exemplo: “cinco palavras em série sugerem a história de Chapeuzinho Vermelho: ‘menina’, ‘bosque’, ‘flores’, ‘lobo’, ‘avó’. A sexta palavra rompe a série: ‘helicóptero’.” (GF 17, p. 57). Assim, os professores podem medir a capacidade de o aluno reagir a um elemento novo. Essa atividade é muito interessante e podemos ver essa estrutura nas histórias mencionadas: menina/avó/raiva; menina/medo/lobo/bolo; menina/lobo/avó/carnívoro recuperado; menina/avó/lobo/cesta básica; menina/lobo/envelhecimento.

Percebemos, portanto, nas releituras mencionadas, que o alimento é posto em jogo, ou seja, torna-se objeto lúdico e ponto de desconstrução, gerando estranhamento: ora a cesta é atualizada, ora tona-se objeto ilícito, ora objeto de repressão. Mas, na maioria delas, a atualização do alimento ou o que eu poderia chamar de *sabor do local*

são grandes pontos-chave: da cesta com sabor mineiro à cesta industrializada. As releituras ganham um pouco mais de liberdade e se descolam do sentido literal, ganham vida, sofrem *alimentomorfose*.

Para leitores gulosos: devoração cultural

(Trilha sonora: *Comer comer*, Brazilian Genghis Khan)

Morrer como um rato

eu desejo

empanturrado de queijo

Fabrizio Corsaletti, em *Zoo Zureta* (2010)

Nesta devoração cultural, diferentemente dos contos clássicos, alguns enredos mágicos subvertem a lógica, pois alimentos ou partes do corpo relacionadas ao ato de comer sofrem antropomorfoses: falam, pessoas e animais devoram/são devorados, (des)engordam e emagrecem. Gula e saúde são postos à mesa de uma forma mais explícita. Histórias como essas podem abrir o apetite do leitor para, juntamente com os personagens, devorar sanduíches de escritores, comer letras suculentas num pomar de palavras, abocanhar cidades comestíveis, apreciar cardápios poéticos, dos sabores caseiros aos mais estranhos e estapafúrdios. A imagem do alimento sob esse ponto de vista tem uma função estética que desafia o olhar do leitor e abre o mundo da degustação no imaginário da criança, fazendo do ato de leitura algo saboroso. Quando me refiro ao “abrir o imaginário para a degustação” penso, também, nas crianças que não têm acesso à comida farta: um “brigadeiro de cebola” ou um “bife fosforescente” poderão ser degustados imageticamente pelo leitor, sem causar sensação de perda por uma imagem alimentar não acessível.

Corpo: o regime e a gula

O regime, temática comum em tempos de excessivo culto ao corpo, é explorado em muitas histórias analisadas, como as da escritora Tatiana Belinky. *Que jejum!* (2010) apresenta uma prosa poética simples, curta, divertida e cheia de rimas: um aparente diálogo entre Dona Bissuina (uma porquinha) e uma tartaruga. Aparente porque, assim que indagada sobre seu estado de saúde, a porquinha inicia um

monólogo rimado e dramático, cheio de lamúrias, sobre o seu maior dilema: medo de desengordar¹⁰⁵.

O livro apresenta uma contracapa cheia de alimentos suculentos: pães de queijo, bolos de milho, feijoada, compotas e frutas, que contrastam com a cesta de frutas da capa e, conseqüentemente, com o título do livro: “Que Jejum!”. Dona Bissuina perdeu seu apetite por causa de uma anemia e uma gastrite, e por isso anda mal de saúde e sem fome. Ao perder o apetite, não conseguia mais comer nem uma gamela inteira, desprezando água de lavagem, feijoada estragada, restos de beterraba descorada, ovos e pepinos velhos bem apodrecidos, itens que fazem até mesmo o leitor perder o apetite.

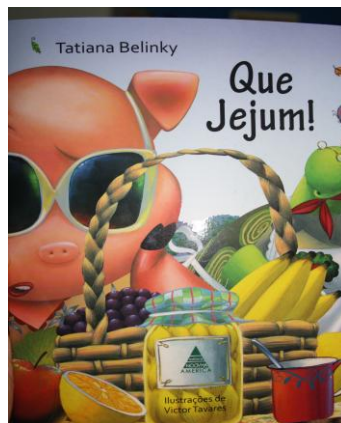


Figura 92: Uma cesta com frutas e uma porquinha preocupada, na ilustração de Victor Tavares para *Que jejum!* (2010)

[...] – pepinos velhos bem apodrecidos,
 porque em pequeninos não foram torcidos.
 e dentro de velhos odres,
 sete dúzias e meia de ovos podres...
 – e agora o dia chega ao fim –
 eu não posso passar por fome assim!
 com minha barriga tão vazia,
 eu acabo entrando numa fria!
 – se este meu jejum continuar,
 eu vou, ai de mim! desengordar!
 (BELINKY, 2010, p. 141)

Embora trabalhe com a temática alimentar, o texto não tem um olhar diretamente educativo sobre os hábitos alimentares, como se encontra em muitos livros infantis, inclusive da mesma autora. As ilustrações são graciosas, o texto é escrito em caixa-alta e, no fim do livro, a escritora apresenta duas divisões: em “coisinhas do campo”,

¹⁰⁵ Segundo Benjamin, no texto *Alimento*, publicado em 1930, “O jejum é uma iniciação a muitos segredos, e não menos aos segredos do alimento. E se a fome é o melhor dos cozinheiros, o jejum é o rei deles” (BENJAMIN *apud* MARTINEZ, 2000, p. 176).

explica o que significam as palavras *grunhido*, *esparrela*, *gamela*, *lavagem*, *serragem*, *feijoada*, *arroba* e *odre*, e em “coisinhas da vida”, explica o que é *gastrite* e *anemia*. A história inverte criticamente a atual preocupação pelo emagrecimento, pois a protagonista, quebrando estereótipos alimentares, tem medo de perder seu peso.

Traças são conhecidas por devorarem livros e roupas, mas o que diríamos se estivessem de regime? Sérgio Capparelli¹⁰⁶ no poema “Traças de regime” (2007, p. 34) nos conta que as traças gostam de suspense, leem e também comem sanduíches de escritores importantes como Cecília Meireles, Lygia Bojunga, Hesíodo e os deuses gregos, e dão conselhos: “as histórias lacrimejantes são melhores porque facilitam a digestão”. Já as traças iletradas são sem cerimônia e comem heróis, heroínas, enredos e até mesmo o autor. Essas traças lembram um certo ratinho de Rodari (2006, p. 34), morador de uma biblioteca, que também apreciava alguns quitutes diferenciados, comia gatos que tinham gosto de folhas de livros. Tanto o poema de Capparelli como o conto de Rodari remetem às metáforas da leitura como alimento que vislumbramos nos Capítulos anteriores – comer e ler são análogas ponto a ponto. Já as metáforas, se são dietéticas ou calóricas não sabemos. Afinal, qual o valor calórico de uma página de um livro de literatura?

traças de regime

As traças gostam de suspense:

Lêem com cuidado
E de olhos fechados.

Se estão com pressa,

Comem sanduíches de escritores importantes,
Cecília Meireles, Lygia Bojunga,
Hesíodo e os deuses gregos.

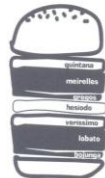
Elas dão conselhos:

“As histórias lacrimejantes são melhores
Porque facilitam a digestão”.

E estamos conversados!

Traças iletradas são sem cerimônia:

Comem heróis, heroínas, enredos,
E no fim devoram o autor.



34

Ah, as traças, como evitá-las?

Comem Mario Quintana, devoram os dois
Veríssimos (Pai e filho)

E, de sobremesa, encomendam escritores bem
Românticos.

Olha, lá vai uma arrotando Lobato.

¹⁰⁶ Escritor, com mais de 30 livros publicados, especialmente para o público infantil e juvenil. Site oficial: <<http://www.capparelli.com.br/>>. Outro poema de Capparelli, do livro *Boi da cara preta* (1983, p. 28), destaca-se. Em “Guaraná com canudinho”: Uma vaca entrou num bar/e pediu um guaraná.// O garçom, um gafanhoto,/tinha cara de biscoito.// Olhou de trás do balcão,/pensando na confusão.// Fala a vaca, decidida,/ pronta pra comprar briga:// – E que esteja geladinho/prá eu beber de canudinho!// Na gravata borboleta/gafanhoto fez careta.// Responde: vaca sem grana/se quiser, vai comer grama.// – Ah, é?, muge a vaca matreira,/quem dá leite a vida inteira?// Dou leite, queijo, coalhada,/reclamo, ninguém me paga.// Da gravata, a borboleta/sai voando, satisfeita.// Gafanhoto leva um susto,/acreditando, muito a custo.// E serve, bem rapidinho,/guaraná com canudinho.

Eu poderia quase me referir a uma metadevoração, como é também o caso de *O menino que devorava livros* (2007), de James Misse¹⁰⁷: o narrador, em primeira pessoa, fala do próprio ato de devorar e fica com água na boca pelos livros. Para ele, comer livro é igual a comer boa comida, ir a um restaurante é igual a ir a uma biblioteca, comer por obrigação é chato como ler por obrigação. Ressalta que livro bom tem gosto de fundinho de panela - dá vontade de raspar tudo.

Monteiro Lobato, ferrenho defensor da *comida caipira*, ressalta o ato de comer em *A Reforma da Natureza* (1941), em que imagina o livro como algo comestível, com uma impressão em papel fabricado de trigo, muito bem temperado, impresso com uma tinta inócua. Sugestão da Emília: “O leitor vai lendo os livros e comendo as folhas; lê uma, rasga e come. Quando chega ao fim da leitura; está almoçado ou jantado” (LOBATO, 1994, p. 22).

A Rãzinha, convidada a participar da grande reforma, sugeriu que cada capítulo do livro teria um sabor: de sopa, de salada¹⁰⁸, de assado, de arroz, de tutu de feijão com torresmo, e as “últimas” de sobremesa: manjar branco, pudim de laranja e doce de batata. As folhas do índice, segundo Emília, teriam gosto de café, “o cafezinho do leitor”. E completa: “Dizem que o livro é o pão do espírito. Por que não ser também pão do corpo? As vantagens seriam imensas. Poderiam ser vendidos nas padarias e confeitarias, ou entregues de manhã pelas carrocinhas, juntamente com o pão e o leite.” (p. 22). Completa a Rã: “O Livro-Pão, O Pão-Livro! Quem souber ler, lê o livro e depois o come; quem não souber come-o só, sem ler. Desse modo, o livro pode penetrar em todas as casas, seja dos sábios, seja dos analfabetos” (p. 22). Como afirma Emília, livros só comíveis para o caruncho é bobagem (a não ser que fossem as traças letradas de Capparelli), a ideia de torná-lo comestível segue o raciocínio de que o livro existe para ser lido; após lida, a história fica armazenada na cabeça e o livro passa a ser inútil na

¹⁰⁷ Músico e escritor brasileiro.

¹⁰⁸ Uma ótima salada é servida por Monteiro Lobato em *Reinações de Narizinho* (2007, v. 2), no conto “Cara de coruja”, no qual os personagens do sítio resolvem dar uma festa aos amigos do País das Maravilhas: Cinderela, Branca de Neve, Pequeno Polegar, Capinha Vermelha, Ali Babá, Gato de Botas, Barba-Azul, Soldadinho de Chumbo, entre outros. Emília indaga cada personagem sobre a confusão das histórias e as dúvidas mais pertinentes, por exemplo, o sapatinho de Cinderela afinal era de couro, cetim ou cristal, se era de cristal, deu calo? Outro exemplo é *O gato de sapatinhos vermelhos*, de Sheilla Alves. A história é narrada por um belo par de botas, que conta sua biografia, declarando que seu primeiro dono fora um gato, depois o pai de João e Maria, fora transformado em sapatinhos vermelhos por uma bruxa e acabou fazendo uma menina não parar de dançar.

“A Jia e a Jibóia”

Vendo a Jia [a sapa] que a Jibóia
estava a fim de comê-la,
apressou-se em convencê-la,
quem sabe, a mudar de idéia. [...]

Responde a cobra: – Tolice!
Tou nem aí pra credence!
Matar a Fome é um direito
de todo e qualquer ser vivo.
Tudo o mais é preconceito.
Passar fome é que é afronta.
Eu de comer não me privo.
E você, que come inseto,
Acha que isto é correto?

[...] Não sabe que comer carne
faz muito mal à saúde?
Carne de Jia, essa então,
provoca disenteria
e enfarto do coração!

– Não me diga! Faz tão mal?
E o que vou comer então?
– Coma apenas vegetal,
que garante vida longa. [...]

– Tem razão, isso é verdade.
Eu vou seguir seu conselho.
Prazer é bom, mas engana.
Comer carne é uma asneira.
Quem diria, eu, a primeira
cobra vegetariana!

Ferreira Gullar, em *Dr. Urubu e
outras fábulas* (2005, p. 42-46),
ilustração de Cláudio Martins

estante, comendo-o eliminamos
uma inutilidade. Mas quando
surge a pergunta “E quando a
gente quiser reler um livro?”,
Emília sugere que se compre
outro, como se compra pão todo o
dia. Essa imagem do Livro-Pão é
interessante para minha pesquisa,
pois sendo duplamente
comestível, associa a
materialidade do signo e a sua
simbologia.

Há quem coma muito,
quem coma pouco, quem se
alimente de coisas saudáveis e
quem tente se safar de não ser
comido, por que não o
vegetarianismo nas histórias para
crianças? Como a rã na história de
Lobato, temos a *sapa* no poema de
Ferreira Gullar¹⁰⁹. “A Jia e a
Jibóia”, do livro de fábulas
contemporâneas *Dr. Urubu e
outras fábulas* (2005), conta a
história de uma *sapa* que, se
vendo a ponto de ser devorada
pela jiboia, decide convencê-la do
contrário.

¹⁰⁹ Ferreira Gullar (1930-), poeta brasileiro imortalizado pela obra *Poema Sujo* (1975), também traduziu para a infância *As Mil e Uma Noites* (2000), *Dom Quixote de La Mancha* (2002) e algumas fábulas de La Fontaine.

Para Italo Calvino (1995), qualquer que seja a origem da fábula ela está sujeita a absorver alguma coisa do lugar de onde é narrada: uma paisagem, um costume, uma moralidade, um vago sotaque ou *sabor* daquela região. Nessa fábula, o dado dietético-argumentativo da *sapa*, o sabor da carne, apoia-se na ideia de que comer carne faz mal à saúde, alega-se ainda que sapo e cobra são parentes e quem mata seu semelhante ou mesmo seu *dessemelhante* recebe um castigo eterno. Lembramos aqui de *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, vista no item anterior, na qual a carne não fazia mal à saúde, mas sim ao caráter do lobo, deixando-o malvado. De qualquer forma, é um tipo de alimento que provoca alterações e interfere na personalidade dos personagens. O discurso sobre os vegetais, grãos e frutas convence a cobra a mudar de dieta e tornar-se vegetariana por objetivos nutricionais (e piedosos).

As preferências alimentares, culturalmente adquiridas, marcam um percurso interessante nas histórias, da fome à escassez do alimento, para o comer em excesso, do pecado da gula aos regimes e dietas. Personagens famintos e gulosos são comuns nas histórias e percorrem a obra de Jonas Ribeiro¹¹⁰, que estreou com o livro *Gestante da Fantasia: uma aventura intra-*



Figura 93: Capa de *Poesias de dar água na boca* (2006, 5. ed.), de Jonas Ribeiro, ilustração de André Neves



Figura 94: Capa de *Sabor de Sonho* (1997), de Cláudio Feldman, ilustração de Cláudia Scatamacchia

¹¹⁰ A mesa de Ribeiro é farta e apresenta outros livros: *Como bate um coração de chocolate; O espelho guloso; Amor com pimenta, amor que alimenta; A história bela do gato e da panela; Guerra de bombons; Os três chapeuzinhos vermelhos; Chá com bajafã e bolo de fubá, Banquete de capítulos fantásticos* (já mencionado), apresentando diferentes formas de utilização da imagem alimentar. Em *Um bifeinho ou um salaminho?* (2010), ilustrado por André Ianni, vemos muitas preferências, rimas e questionamentos, pois o livro sugere muitas dúvidas que abrem o apetite: “você prefere uma trança de pão com requeijão ou um bigode de um alemão?/ você prefere uma mesa de doces redonda ou uma mesa de salgados quadrada?/ você prefere morar num palácio de chocolate ou morar num caroço de abacate?”.

uterina (1999). No livro *Poesias de dar água na boca* (2006), temos saborosos poemas para a semana inteira, desde comida japonesa até uma sobremesa mineira, passando pela Vila da Comilança e pela Escola Água na Boca. No poema "Coração guloso", a barriga ganha voz e conversa com seu dono¹¹¹:

A barriga do João
roncou, assobiou
e rodopiou.
João mandou comida
e a barriga voltou
a roncar, assobiar
e rodopiar.
João perguntou
pra barriga:
– Quer mais comida?
A barriga respondeu:
– Não sou eu, João!
É o seu coração guloso
que quer provar
um abraço cremoso
um afago carinhoso.
(RIBEIRO, 2006, p. 12)

Sabor de Sonho (1997), de Cláudio Feldman¹¹², bem lembra as *foodscapes*, evocadas no início deste trabalho. O alimento aparece aqui como *composição* dos elementos: casas, cercas, ruas dão à cidade um ar comestível. Devemos lançar o mesmo olhar híbrido para, no todo, perceber as partes. A história conta um sonho acontecido na cidade chamada *Gulosina*, onde as telhas das casas eram de goiabada e as vidraças de gelatina, o combustível dos carros era o mingau e as árvores tinham folhas de chocolate:

[...] que conto neste momento.
Sonhei que estava na terra
em que tudo era alimento.

¹¹¹ Esse poema bem lembra algumas propostas de Ziraldo como em *Rolim*, a história de um umbigo (“e como todo umbigo achava que era o centro do mundo”), em *O Joelho Juvenil* (que odiava a Semana Santa) ou ainda *Semana Suada*, de Marta Martins (que detalha a semana atarefada de um bumbum), propostas nas quais partes do corpo ganham vida, são antropomorfizadas e dialogam entre si.

¹¹² Poeta, escritor, roteirista e professor aposentado de língua e literatura. É autor de mais de 40 livros, entre poesia, ficção, humor e literatura infantil.

O chão,
de marrom glacê,
com trechos
de paçoquinha,
tinha buracos
de queijo
e pedras
de batatinha. [...]

Os sítios
eram cercados
por muros
de pirulitos,
e os galos
dos cata-ventos,
que delícia,
estavam fritos!
(FELDMAN, 1997, p. 3-7)

Em *Fábulas por telefone* (2006), como em toda sua obra, Rodari utiliza alimentos para compor cidades comestíveis (comer a cidade, comer a cultura...): uma mansão de sorvete com teto de chantili, fumaça de algodão-doce, chaminé de fruta cristalizada, paredes e móveis de sorvete, a chuva surreal de balas na cidade italiana de Piombino, uma cozinha espacial, a rua de chocolate, o reino da comilança, o caramelo instrutivo ou mesmo os homens de manteiga e a febre comiloide. Das 70 pequenas histórias desse livro (distribuídas entre as 271 páginas), 11 apresentam o alimento ou o ato de comer no título. No primeiro conto, “O caçador sem sorte”, a noiva da história quer comer lebre com polenta, mas o irmão, incumbido de caçar a lebre, acaba, no meio de tantos transtornos, caçando apenas aborrecimentos. Ressalto o fim da história na qual a mãe pergunta: “– Fez uma boa caçada, José?” e o menino responde “– Fiz, mãe. Apanhei três aborrecimentos bem grandes. Vão ficar uma delícia com polenta!” (RODARI, 2006, p. 20). Em Rodari, temos ainda a grande bomba-bolo, em *Um bolo no céu* (2009), e o superlanche em *Alice viaja nas Histórias* (2007).

Criança e sorvete é sempre uma combinação interessante, imagine, então, uma árvore de sorvete. Sérgio Capparelli apresenta na coletânea de poemas *A árvore que dava sorvete* (1999, p. 4), uma árvore, nascida no Pólo Norte, que dava sorvete de morango para as filhas do calango, de chocolate para o cachorro do alfaiate, de groselha para a gata da Adélia e de uva para a filha da viúva.

O alimento nessas histórias é previamente metamorfoseado, seja em sonho, em Piombino ou no Pólo Norte, sofrendo uma *alimentomorfose*, ou seja, o alimento é metamorfoseado em cadeiras, ruas, palácios e, na maioria das vezes, acaba sendo devorado pelos personagens que se deixam vencer pela gula, como no conto “Rua de Chocolate” ou no livro *Um bolo no Céu* (2009), de Rodari. Embora recomendemos às crianças e aos jovens uma alimentação à base de vitaminas e proteínas, elas têm suas próprias preferências a respeito do que é mais saboroso comer: sorvete, balas, bolos, sanduíches, chocolate, refrigerantes, como se mostra no sonho de Feldman ou na casa de doces em *João e Maria*. Os discursos paternos versam sobre os malefícios desses doces, que podem tirar o apetite, engordam, estragam os dentes. Da Matta (1987), analisando a lógica da comensalidade brasileira, cogitou duas situações que há muito já andavam espalhadas nos ditos populares e que eu, pequena, sempre ouvia da boca de meu avô, neto de italianos, que sempre nos interrogava sobre o desperdício de comida: “comes para viver ou vives para comer?”.



Culinária estapafúrdia

Um moderno restaurante
Fez durante quinze dias
Delicioso festival
De esquisitas iguarias.

Com exóticas comidas,
Lançamentos diferentes,
Invenções bem futuristas,
Descobertas mais recentes.

Para os vegetarianos
Tinha almôndega de ervilha!
Era muito estranha a cor,
Já o sabor, que maravilha!

Pros que adoram sobremesa,
Foram estes os docinhos:
Brigadeiro de cebola
E compota de toicinho! [...]

E, por fim, foi diferente
Esta grande sensação:
Um filé fosforescente,
Que emitia radiação!

Já requerendo usar a idéia,
Um bistrô lá do Recife
Prometeu que vai lançar
O jantar à luz de bife!

Ricardo da Cunha Lima, em
Cambalhota (2003, p. 34-35),
ilustrações de Mariana Massarani



Nos textos de Leo Cunha¹¹³, em sua maioria, o alimento é incluído literalmente para ser comido, como é o caso de “Poema todo branco com um pontinho marrom” do livro *Lápis encantado* (2006, p. 14), no qual se destaca o manjar de coco: “Um urso-polar/ de papo pro ar/ comendo manjar/ em cima do iglu.// Sobre o manjar,/ uma castanha-de-caju”. Diferentemente do que acontece em alguns poemas de Leo Cunha, nos quais o alimento está denotativamente em seu lugar, em Cunha Lima, mesmo na função de ser comido, o alimento opera combinações fantásticas que fazem com que o ato de comer torne-se algo que perturba o imaginário.

Note-se, perturba no sentido de mexer com o paladar, de ficar imaginando que sensações nos trariam comer um suculento filé fosforescente. Rodari, por exemplo, adoraria provar as estapafúrdias combinações mágicas.

Cardápio poético

Sobre um cardápio poético, Ricardo da Cunha Lima¹¹⁴, em *Cambalhota* (2003), apresenta “O bruxo Malaquias e o bolo de aniversário” (p. 12-13), no qual o bruxo, por um passe de mágica, dá vida aos quitutes da festa. Essa metamorfose alimentar, dada pela varinha do mágico, concedeu aos doces, sucos e gelatinas a capacidade de falar e cantar os parabéns para o aniversariante. Em “O bicho-papão”, poema ambientado em um hipermercado, o personagem descobre um

¹¹³ Leo Cunha que publicou mais de 30 livros infantis e juvenis e diversas traduções, e resumiu a presença do alimento em sua obra (informação via *internet*): *O menino que não mascava chicle*, *Que bicho mordeu?* (referências a mordidas e comidas); *O dinossauro* (fala de um ecologista que é engolido por um dinossauro); *Conversa pra boy dormir* (tem um conto sobre balas); *Cantigamente* (tem um poema sobre os dentes de alho); *Pão e circo* (tem um trecho em versos sobre um super-sorvete); *Tela plana* (tem uma crônica sobre a Coca-Cola); *Perdido no ciberespaço* (tem um trecho sobre balas, biscoitos); *Manual de desculpas esfarrapadas* (uma crônica, “Coca, Xixi e Água Mineral”); *Profissonhos* (um poema sobre o “Sorveteiro” e um poema sobre um menino comilão, “Esportista”); *Três Terrores* (a chave do mistério, no conto “O morto vivo da colina verde”, é justamente uma poção mágica); *A ira* (conto “Enrolado”, sobre um sujeito que penetra nas festas para comer o máximo possível de salgadinhos); *Poemas lambuzados* e *Poemas avoados* (poema sobre o vegetariano).

¹¹⁴ Ricardo da Cunha Lima (1966-), escritor e professor de Latim e Filologia da USP. Seu primeiro livro infanto-juvenil, *Lambe o Dedo e Vira a Página* (1985), recebeu o Prêmio Jabuti de autor-revelação. Depois, lançou *Em Busca do Tesouro de Magritte* (1998); *De Cabeça para Baixo* (2000), que recebeu quatro prêmios; *Cambalhota* (2003); *Do avesso* (2006); e *Bis* (2010).

fato surreal: o carrinho comia todas as suas compras, e o personagem coloca nos pais do carrinho a culpa de tal ato: “Ele comia demais,/ Mas a culpa era dos pais/ Do carrinho comilão/ Pois foi deles que partiu/ Esta recomendação [...]” (LIMA, 2003, p. 23).

O poema “Culinária estapafúrdia” (que, aliás, o autor recomendou que eu provasse) apresenta um moderno restaurante, que resolve fazer um festival de *esquisitas iguarias* com “exóticas comidas,/ lançamentos diferentes,/ invenções futuristas,/ descobertas mais recentes.” (p. 34). O restaurante divide os pratos por tipos de consumidores: para os vegetarianos sugere almôndega de ervilha (“era muito estranha a cor,/ já o sabor, que maravilha!”), para os que adoram sobremesa, brigadeiros de cebola e compota de toicinho, fios sintéticos de ovos; para outros, mangas roxas, brancas e azuis, filés fosforescentes. Essa culinária causa estranhamento ao leitor acostumado a um paladar menos surreal e exótico.

No livro *De cabeça pra baixo*, do mesmo autor, tem-se outra peculiar aparição alimentar, na qual uma alface bem verdinha rouba a cena do poema. O título e as ilustrações nos dão uma pista do fato amalucado de “A alface aérea” (LIMA, 2007, p. 36-37):

Esse fato amalucado
ocorreu no mês passado:
uma alface bem verdinha,
já lavada pra salada
e que estava repousada
sobre a mesa da cozinha,
de repente se mexeu,
suas folhas agitou
e a seguir se debateu,
bateu folhas e voou.

Embora, no poema, tenhamos o relato de um fato *amalucado*, uma alface que foge do prato para não ser devorada, a ilustração feita por Gian Calvi¹¹⁵ retrata uma cozinha tradicional. De um lado da página, o fogão, a panela de pressão, utensílios de cozinha¹¹⁶, um balcão com eletrodomésticos, a cozinheira com um lenço amarrado na cabeça e uma colher de pau na mão; na outra página, à mesa, três personagens

¹¹⁵ Designer gráfico, autor, educador e ilustrador. Site: <<http://giancalvi.com.br/>>.

¹¹⁶ Por falar em cozinha, em *Formiga amiga* (2009), de Bartolomeu Campos de Queirós, a formiga passeia pela cozinha e passa a dormir no açucareiro. Dulce, a formiga, gosta de algodão-doce, arroz-doce e doce de batata-doce.

femininas boquiabertas com o voo da alface¹¹⁷. A *lactuca sativa*, um alimento marcado pela modernidade, símbolo de dietas anoréxicas, emblema de comida natural, que contém apenas 15 calorias e uma série de vitaminas, é comum na estética dos pratos, como aponta Lody (2008), e é talvez o temor de muitas crianças, pois esse *ideal verde* assume o valor simbólico de saúde.



Figuras 95 e 96: Ilustrações de Calvi para o poema “A alface aérea” de Ricardo da Cunha Lima, em *De cabeça para baixo* (2007)

Até mesmo o Murilo Mendes dos contornos de Jandira entrega-se ao deleite da alface: “Tenho duas rosas na face,/ Nenhuma no coração./ No lado esquerdo da face/ Costuma também dar alface./No lado direito não” (1994, p. 185). É de Lody uma das mais belas imagens poéticas que conheço sobre a alface, a imagem da *alface itinerante*, aquela que decora pratos e bandejas e retorna à cozinha sem ter sido tocada, cumprindo seu verde e elegante papel gastronômico.¹¹⁸ Cunha Lima, numa cena divertida e humorada, soube transformar o ato *temoroso* para muitas crianças, o de comer alface, em algo cômico, num riso, como afirma Rodari, muitas vezes proibido à criança. Quantas crianças não gostariam que as alfaces em seus pratos batessem asas?

¹¹⁷ No mesmo livro ainda temos “O palinete”, um palito de dente numa ponta e noutra um cotonete, ou ainda “A manteiga derretida”, um soneto *estrambótico*, que ganha vida e se derrete ao entrar no refrigerador, *tremelica*, *perde a cor*.

¹¹⁸ Na Bienal do Livro (São Paulo, 2010) pude prestigiar o projeto *Cozinhando com palavras*, com vários *workshops* temáticos sobre alimentos, entre os quais “Os Banquetes do Imperador” e “À Mesa com Gilberto Freyre”, este ao comando de Raul Lody, no qual se discutiu a obra de Freyre enquanto degustávamos arroz-doce.

Completo o percurso verde com o poema “Hortifrutigranjeiros”, de Sérgio Capparelli, em *111 poemas para crianças* (2007, p. 96), no qual o alimento, num jogo de palavras e imagens, relaciona-se às características humanas e, também, sofre mutações:

Ajuntar alface com jaca
Dá pepino por aqui.

Não somos bananas
Ou conversamos abobrinha
E, se quiser saber, plantamos batata, sim,
Mas pra quebrar um galho
Ou descascar abacaxi.

Ajuntar alface com jaca
Dá pepino por aqui.

Pomar de sabores

Depois dos quitutes surreais e da alface fujona, trago a imagem híbrida do pomar, no qual muitos escritores plantam suas histórias e poemas. Tal é o caso de José Paulo Paes¹¹⁹, em *A revolta das palavras* (1999). A história acontece nas páginas de um dicionário, que, segundo o narrador, “[...] é uma espécie de pomar. Só que as suas árvores, em vez de serem árvores de frutas, são árvores de palavras” (s/p): abacate, banana, caqui transitam na guerra das palavras, quando resolvem se revoltar por serem usadas de maneira errada pelas pessoas, revolta essa que durou apenas um dia.

Em *Pomar de Palavras* (2008), de Alcides Buss¹²⁰, escritor catarinense, temos poemas como “Sabor de amar”, “Diferentes mangas”, “Colheitas futuras”, com rimas que falam de frutas, palavras, fome e sentimentos. Como não se deliciar com “O sabor da ameixa”, mais delicioso ainda é ouvir da boca do escritor a doçura dessas palavras:

O bom da ameixa
é o doce-azedinho

¹¹⁹ José Paulo Paes (1926-1998), poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta brasileiro.

¹²⁰ Alcides Buss (1948-), escritor, publicou mais de vinte livros, foi também professor da UFSC e diretor da Editora da UFSC. Site: <<http://www.alcidesbuss.com>>.

na língua da gente.

O bom da ameixa
é o ix de seu nome,
sem o qual se ouve:
ame-a, ame-a! [...]

O bom da ameixa
é, bem amarela,
deixar na gente
um desejo, dela.
(BUSS, 2008, p. 14)

Eloí Bocheco, também, apresenta seu *Pomar de brinquedo* (2009), com poemas que falam de romãs, goiabas, maracujá, figo, pera, manga, ameixa, limão, tangerina, jabuticaba, fruta-do-conde, pêssego, melancia, uva, morango e abacate¹²¹. Para este último, é dedicado o poema “Rema, remador” (p. 46):

Da casca do abacate
fiz duas canoas.
Uma desce o rio,
outra fica à toa.

O remo da canoa
é de colher de chá.
Remo pra cá
e remo pra lá...
Uso o remo para
comer o abacate com
açúcar e limão,
depois volto a remar
para outra direção.

Canoeiro acena de longe,
a canoa vai-se embora...
Adeus, amigos de perto,

¹²¹ Não poderia deixar de mencionar a história *O ratinho, o morango vermelho maduro, e o grande urso esfomeado* (2007), de Don e Audrey Wood, autores e ilustradores de *A casa Sonolenta*. O enredo é marcado pelo diálogo entre o narrador e o personagem principal, o ratinho em torno de um grande, maduro e suculento objeto de desejo: um morango. No livro intercalam-se as falas do narrador com a ilustração, que tem papel primordial, sendo que o rato não se expressa com palavras. A reação de satisfação, espanto, medo e desespero são respostas às interrogações do narrador, que acaba devorando, junto ao ratinho, o suculento e vermelho morango maduro antes que o grande urso esfomeado o devore.

me aguardem, amigos de fora.

Nestes pomares, mesmo tratando de frutas frescas e saudáveis, não vemos nenhuma menção a uma alimentação equilibrada, vemos sim o alimento com função predominantemente estética, sem finalidade, sem objetivo didático ou moral, privilegiado pelo jogo da linguagem e das rimas.

Relações familiares, comida caseira e educação alimentar

Pensando nas relações familiares, temos o livro de Simone Schapira Wajman¹²², intitulado *O ovo e o vovô* (2001), com metáforas internas que comparam o vovô à frágil vida de um ovo: “por fora, parecia duro, como a casca do ovo, mas por dentro era mole, mole, como a clara e a gema.” (p. 4); o vovô brilhava como a gema, dava beijo estrelado como ovo. A história discute a questão da morte, pois o vovô, assim como a frágil casca do ovo, acaba quebrando. A relação familiar – avô, filhos e netos – toma como fio condutor a comparação com o alimento. Por vezes, a mesa é que se torna esse fio condutor.

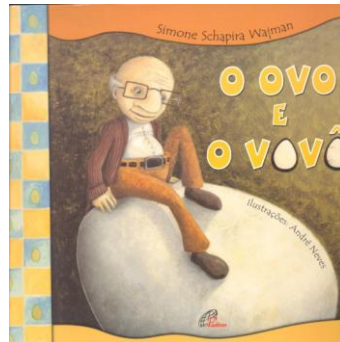


Figura 97: Capa de *O vovô e o ovo* (2001), de Simone Schapira Wajman, com ilustrações de André Neves

O livro *Brinque-book com as crianças na cozinha* (2005), organizado com acompanhamento de uma nutricionista, explora as *comidinhas* caseiras e a relação familiar. Escolhi apresentá-lo por mostrar um diferencial marcado na ilustração, não no texto que era meramente informativo. Trata-se de um livro educativo, com funções pedagógicas explícitas sobre receitas. O texto e a imagem tentam fazer com que a criança crie consciência do que está comendo. Com o tema *cozinhar é divertido*, a autora apresenta o livro: “quem diz que cozinha é

¹²² Empresária da área da saúde e escritora.

lugar de mulher não sabe que os mais famosos cozinheiros do mundo são homens” (p. 3).

O texto de Gilda de Aquino¹²³ prepara a criança para que fique atenta aos cuidados com facas e com o fogo, com a limpeza das mãos e dos alimentos, com a organização e com os termos culinários. Logo na capa já temos uma indicação do que vem pela frente: uma cozinha e quatro crianças diferenciadas pela cor da pele e do cabelo. Como o texto aconselha a presença de um adulto na hora de realizar as receitas, as crianças são acompanhadas por uma figura de uma pessoa mais velha na cozinha.

Em “Salgadinhos e entradas”, temos uma menina ruiva com seu pai usando chapéu de cozinheiro e avental. Inicialmente, temos uma quebra, pois a menina está com o pai na cozinha, não com a mãe. No segundo momento, “Saladas e molhos”, servem-nos como guias a mãe e seu filho. Agora, ao contrário, a mãe ensina o menino. No terceiro momento, “Pratos quentes”, uma figura que poderia ser tanto a mãe, como uma irmã ou uma tia, acompanha a menina. No quarto capítulo, “Sobremesas, bolos e biscoitos”, a avó, que não poderia ficar de fora: uma senhora negra, cabelos brancos, usando óculos, ajuda a netinha na cozinha. Em “Sucos e vitaminas”, apresentam-se pai e filho, ambos ruivos.

Num jogo de espelhos, temos binários alternantes: pai/filha, mãe/filho, irmã/irmã-mãe, avó/neta, pai/filho. O jogo entre masculino e feminino está bem dividido, mostrando que cozinha é lugar de ambos,



Figuras 98 a 100: *Brinque-book com as crianças na cozinha* (2005), ilustrações de Estela Schauffert

¹²³ Professora e tradutora com livros premiados pela Fundação Nacional para a Literatura Infantil Juvenil.

desde que tudo seja feito com paciência e criatividade, como aconselha a autora.

É importante que o professor observe esses dados no momento da escolha do material para ser trabalhado em sala de aula, pois muitas vezes dá valor somente às ilustrações ou somente ao texto, é preciso estar atento para a dupla narração. Temos na ilustração do poema “A alface aérea” o pensamento direcionado para a imagem da mulher na cozinha; no outro exemplo, a ilustração direciona para a quebra desse paradigma e coloca homens e meninos no fogão. Muitas histórias ou poemas que usam a imagem do alimento ainda estão ligados

com a figura tradicional da mãe (ou da empregada), mas a percepção dos escritores e ilustradores sobre a relação do alimento com a mulher vem acompanhando as mudanças, principalmente as familiares, e tenta mostrar às crianças as novas estruturas contemporâneas.

No poema “Comidinha caseira” (RIBEIRO, 2006, p. 13), Jonas Ribeiro lança a imagem da satisfação em comer pizzas, batatas fritas, sorvetes e *ketchup* que fazem *a gente engordar até estourar*, e depois desconstrói o argumento falando dos regimes, das dietas e da comidinha caseira leve e saudável, fato que leva esse poema a outra categoria, que não está tão preocupada com a estética alimentar, mas que tenta passar uma mensagem nutritiva e saudável. O poema “Escola ‘Água na Boca’” (RIBEIRO, 2006, p. 20) é marcado pela propaganda de uma escola diferente, com aulas “sobre como escovar os dentes e como saborear ingredientes”¹²⁴.

Um aspecto interessante nesse poema é o alimento compoendo paredes, cadeiras e carteiras, o que nos remete à casa de doces da bruxa em *João e Maria* e a muitas histórias de Rodari. Sobre comida caseira, vale mencionar Eloí Bocheco, escritora catarinense, que nos contempla com *Batata cozida, mingau de cará* (2006), uma seleção de poemas vinculada ao repertório folclórico nacional. Sabores locais e comidas

Plutarco compara o corpo a um navio que não pode ser **sobrecarregado com** comida e bebida ou irá submergir e afundar.

F. Prose, em *A gula* (2004, p. 30)

¹²⁴ Em relação aos livros em que o alimento é fortemente marcado, muitos versam paralelamente sobre a higiene bucal.

típicas que nos remetem aos livros de Câmara Cascudo e às discussões dos Capítulos anteriores¹²⁵.

Se por um lado Tatiana Belinky apresenta um livro que joga com a estética do alimento, discutindo o tema da dieta, com viés divertido, por outro, em seu livro *A cesta da Dona Maricota* (2007), um tom educativo sugere o bem comer: cenoura, laranja, banana, mamão, espinafre, alface, maçã, escarola, todos frescos e maduros. Quando D. Maricota sai de cena, por estar cansada, os alimentos, “animados depois da viagem do supermercado até a casa”, contam suas vantagens alimentares, vitaminas, proteínas, ferro e cálcio.

A história é narrada em forma de prosa poética, de um lado da página o texto e a ilustração aparecem em branco e preto e, no outro, a continuação das ilustrações já coloridas. A ilustração mostra alimentos e objetos da cozinha sorridentes e dançantes, porém, num corte brusco do texto surge Maricota: “Mas nisso aparece/ Dona Maricota,/ e as frutas gostosas/ Viraram... compota!” (BELINKY, 2007, s/p). Nesse momento e nas duas páginas seguintes (no lado em branco e preto) é posta uma ilustração de utensílios de cozinha com um leve sorrisinho na boca ao lado do texto, e “os belos legumes,/ Em toda sua glória,/ Viraram sopão!/ E acabou-se a história.” (s/p).

Nas ilustrações fica claro que o ato da devoração acabou com a alegria das frutas e verduras, que o ilustrador maquiou com sorrisos e trejeitos. As frutas gostosas e falantes viram compotas – os olhos e a boca das frutas são transferidas para os vidros de compota (Figura 101) – e os legumes viram sopão, enquanto açucareiro, saleiro e jarra sorriem singelamente para a D. Maricota (mas como pode alguém ficar tão feliz sabendo que vai ser devorado? Não seria essa uma daquelas *perguntas de criança* mencionadas anteriormente?). O livro, já na décima edição,



Figura 101: Compotas saltitantes em *A cesta da Dona Maricota* (2007), ilustração de Martinez

¹²⁵ Destaco os blogs <<http://www.saladeferramentas.blogspot.com/>> e <<http://www.brincarcompoesia.blogspot.com/>>, criados pela escritora e professora Eloí Bocheco, no qual podemos ter acesso a muitos artigos sobre literatura infantil, poesia e ilustração, bem como a divulgação de obras teóricas e literárias. Alguns de meus artigos encontram-se também disponíveis no *blog*.

dois anos depois do lançamento, parece ter uma boa aceitação, justamente por ter esse tom educativo. Muitos professores e pais ainda procuram textos literários que perpassem algum dos temas interdisciplinares, mas se esquecem de que, usando a literatura com finalidade tão específica, matam a experiência e, nas palavras de Barthes, o sabor do texto (talvez a literatura se defina justamente por não ter finalidade). Precisamos conhecer histórias, autores e ilustradores, as temáticas de cada livro, mas deixar o leitor *andar sozinho* entre esses livros selecionados. Julgo essencial primar o prazer estético da leitura em livros nos quais o alimento é reinventado, pois a alimentação pode ser mais potencializada do que naqueles que repetem os mesmo discursos.

Em *Expedito, o cozinheiro* (1999), Liliana Iacocca¹²⁶ apresenta uma história que começa com a descoberta do fogo e vai até a mesa dos brasileiros, apresentando imagens de vários pratos típicos e, também, de outros países. A comida nessa história aparece com finalidade informativa, em seu sentido denotativo, apresentando conselhos, dicas, cuidados com a higiene e com o uso do fogo. Mesclando quadrinhos, onomatopeias, meio ambiente, cuidado com o lixo, tipos de pães, o preparo da comida, num jogo de “misturas e combinações” de forma interativa: do literário ao instrutivo, a comida é posta no texto.

Viagem e comida parecem outra boa combinação. Em *Saborosa viagem pelo Brasil* (2004), de Frei Betto e Maria Stella Libano Christo¹²⁷, João Limonada narra a sua viagem pelos sabores, começando pela descoberta do fogo nas aulas de culinária de dona Maria Benta, passando pela criação de uma horta, por hábitos alimentares e pela arte de cozinhar, apresentando regras de como ser bom cozinheiro, falando do pão e explicando algumas receitas, numa viagem pelos sabores do Brasil. A Figura 102 é apresentada juntamente com o sumário e contrasta com a ideia dos sabores brasileiros, remetendo muito mais a referências norte-americanas, porém, ao longo do texto, a culinária brasileira é posta em evidência numa viagem pelos sabores e receitas.

¹²⁶ A escritora brasileira Liliana Iacocca (1947-2004) tem mais de 70 livros publicados, muitos deles premiados no Brasil e no exterior.

¹²⁷ Maria Stella é culinária e escritora de livros sobre culinária, especialmente a mineira. Frei Betto é autor de mais de cinquenta livros.

Com o mesmo tema da viagem, *Viagens com tia Clara – aprendendo sobre nutrição* (2000), de Claudia Ridel Juzwiak¹²⁸, usa da história para passar conceitos sobre nutrição, como declarado no próprio título. As férias na fazenda já apresentam essa intencionalidade: regras da cozinha, história da alimentação, a mão na massa, o pão, o feijão, alimentação e esporte, a docelândia e um punhado de receitas. Fogo, pão e receitas marcam essas histórias.



Figura 102: *Saborosa viagem pelo Brasil* (2004), ilustração de Cláudia Scatamacchia

Poemas e Comidinhas (2008), de Roseana Murray¹²⁹, intercala poemas e receitas. A autora tem outros títulos, inclusive premiados pela Fundação Nacional do Livro Infante-Juvenil, como *Fruta no ponto* (1986) e *Receitas de olhar* (1997). O livro apresenta poemas numa página e receitas na outra. O título das receitas agrega-se a um elemento marcante dos poemas. Por exemplo, o primeiro poema fala de cores e segue a receita “salada arco-íris”; sobre nuvens, “pudim de nuvens”; sonhos, “sonhos de maracujá”; o poema pastéis de vento; sobre mel “pão de mel”; sobre elfos; “risoto de flores”. Alguns poemas fazem intertexto com histórias clássicas, em “Cesta de doces” Chapeuzinho, com uma cesta cheia de guloseimas, é espreitada pelo lobo, como mostra a Figura 103.



Figura 103: Intertexto em *Poemas e comidinhas* (2008), ilustração de Caó Cruz

¹²⁸ Atualmente é professora e coordenadora do Curso de Nutrição da Universidade Federal de São Paulo. Atuou junto a veículos de comunicação, para a Assessoria de Imprensa do Conselho Regional de Nutricionistas de São Paulo.

¹²⁹ Nasceu no Rio de Janeiro, em 1950. Graduiu-se em Literatura e Língua Francesa em 1973, publicou seu primeiro livro infantil em 1980 e atualmente tem mais de 50 livros publicados. Considerada uma das mais importantes poetisas contemporâneas em poesia para crianças e jovens, ganhou diversos prêmios. Site: <<http://www.roseanamurray.com/>>.

O poema é seguido pela receita de “Bolo de fubá cremoso”. Joãozinho e o pé de feijão, Peter Pan (na qual Wendy cozinha uma *comidinha* de faz de conta) e até D. Benta entram nos poemas. Cabe ressaltar que nesta categoria não estou julgando os livros, principalmente pelo tom educativo, estou apenas, de acordo com Hunt, citando diferenças que devem ser levadas em conta pelo professor, dependendo do objetivo que se queira com o uso da história.

Vale ressaltar que o termo *comidinha*, como tantos outros no diminutivo, é quase sempre usado em relação aos textos que tentam passar alguma informação nutricional às crianças. Cecília Meireles já acenava aos cuidados com a infantilização da escrita: “o que há de criança no adulto para poder se comunicar com a infância e o que há de adulto na criança para aceitar o que o adulto oferece” (MEIRELES, 1984, p. 30). Isso serve, também, para a simplificação da escrita, o que Hunt irá chamar de conceito de registro, ou seja, a linguagem supostamente adequada ao livro para criança, as implicações da atitude autoral, as estruturas de poder contidas nos diálogos, pois a linguagem expandirá a mente e o vocabulário do leitor, por isso não deve ser restrita ou meramente simplificada em vista do leitor a que se destina e, ao longo dos poemas citados, encontramos muitas palavras nada comuns ao repertório das crianças. A linguagem deve ser expansiva e visionária, pois simplificar não torna o texto acessível, mas segrega leitores, sem oportunidade para expandir as ideias (HUNT, 2010b).¹³⁰

Já no pomar da língua, o saber e o sabor voltam a estar no mesmo patamar de comparação e poemas nutritivos, com ilustrações apetitosas, mesclam-se aos livros que denominei como *atrativos* ao leitor¹³¹. Nesse inventário de sabores temos ainda livros com formato de queijo ou bolacha, como *Bolacha Maria: cheiros e gostos da infância* (2005), de Carlos Urbim. O livro é redondo, no formato de uma bolacha Maria e com textura áspera. Em *Livros ovos* (2010), meia dúzia de diversão apresentada por uma divertida tabela nutricional, avisando que o leitor

¹³⁰ Basta observar *O menino que vendia palavras*, de Loyola Brandão (2007), sobre um pai que sabia de tudo, lia muito: dos contos de Lobato a contos de fada, suas crueldades e maldades, crianças jogadas no rio (em “O pescador e o anel”), uma cabeça esfacelada por uma marreta, além de uma faca na barriga de onde saltam as tripas (em “João, o matador de gigantes”), a madrastra que pediu um vidro de sangue de branca de neve, com dedo polegar como rolha, ou “Joãozinho e Maria” prontos para serem devorados. Os amigos do menino fizeram um lista para tirar a prova: lunático, degradingolada, alforje, tara, gorgolão, pantomina, salitre, até que inventaram uma palavra para enganar o menino, que achava que tinha o pai mais inteligente do bairro.

¹³¹ Sobre livros-brinquedos, cf. Debus (2006).

não conseguirá comer só um ovo-poema. Já *Duda Bocuda* (2010), de Andréia Vieira, apresenta um formato interessante, parece uma grande boca que se abre. Na contracapa temos outra boca, gigante, com várias pessoas e animais dentro: porco, padeiro, palhaço, gato, noiva, cachorro, monstro. É a boca de Duda, a maior boca do mundo, que virou a maior fofqueira e não guardava nenhum segredo. O personagem tem um amigo imaginário, um binóculo alado, que de tanto sonhar em virar um mosquitinho para ouvir as conversas de pertinho, acabou virando. Terminou na boca da amiga Mirella Tagarela. As presilhas no cabelo são em forma de boca. Apresento esses livros apenas para exemplificar alguns formatos que lembram alimento, ato de comer ou relações com a boca.

No *corpus* até então selecionado identificamos algumas categorias: o alimento aparece como personagem, aparece comparado a um personagem, como objeto de desejo ou desilusão, como mote para algumas cenas. O ato de comer, como já mencionado, poderia ser dividido em duas categorias: personagens que comem (lembrando ceias, jantares, cestas, banquetes) e que são comidos. Nesse ponto coube re-visitado alguns clássicos como *Chapeuzinho Vermelho* (da cesta à devoração), *O gato de Botas* (do Gato devorando o Ogro; da ceia com o Rei), *João e Maria* (das migalhas de pão à casa feita de doces), dentre outros.

A partir dessa amostragem de textos que se relacionam com a questão alimentar, identifiquei o medo de desengordar; o alimento como personagem que ganha vida, bate asas e voa; o alimento sendo comparado a um personagem; o que sofre uma *alimentomorfose*; personagens que mudam os hábitos alimentares; as vontades de comer coisas estranhas; a gula e o regime; as frutas e os pomares poéticos; as metadevorações; o medo de ser devorado; as cidades comestíveis; os cardápios estrambóticos¹³² e surreais em oposição às comidinhas caseiras e naturais, oposição intencionalmente marcada em outros textos.

Mesclam-se com este inventário, também, as releituras citadas ao longo dos primeiros Capítulos, tanto as de Rodari como aquelas referentes aos contos de fadas. Os contos em si entram em uma categoria na qual o alimento não é deslocado de sua função e não

¹³² Referenciado por Ricardo da Cunha Lima (2007, p. 49-50), o *soneto estrambótico* é uma forma fixa de soneto que surgiu na Renascença. O estrambote consiste em um soneto acrescido de um terceto.

primam por uma intenção nutricional. Os jogos de linguagens propostos pelos escritores atualizam cada vez mais a inserção do alimento no texto de forma lúdica. As histórias se alimentam constantemente de outras histórias e tecem continuamente uma rede de (inter)textos – resíduos que nos permitem ressignificar as imagens *visualizadas* em nosso imaginário¹³³.

Hunt alerta-nos que o bom trabalho com a literatura depende de uma crítica coerente e judiciosa e ressalta que fala sobre leitores comuns, não estudantes ou críticos que, como afirma, deliberadamente leem de modo divergente da norma (2010b, p. 21) e apresentam uma quantidade considerável da experiência residual de outros textos. É sobre restos, fragmentos, tamanhos e (pro)porções que me aterei no próximo e último Capítulo, no qual, paradoxalmente, o rótulo de gênero menor atribuído à literatura infantil encontra-se com a ideia de literatura menor de Deleuze.

¹³³ Relembramos, também, as considerações apresentadas a partir de Poulain (2002), Flandrin e Montanari (1998), Massimi (2006), Lody (2008), Câmara Cascudo (1977; 2004; 2006), que nos mostram questões históricas e culturais sobre a fome, o apetite, a comida caseira, os banquetes e o convívio à mesa.

4 Porções

RESTOS E RELAÇÕES COM O MENOR



Ilustração de Marina Colasanti para seu livro
O homem que não parava de crescer (2005)

RESTOS E RELAÇÕES COM O MENOR

(Trilha sonora: *Resto de Comida*, Cacique e Pajé)

Dos detritos teóricos aos textos literários: (pro)porções e tamanhos

Walter Benjamin, em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação* (2004), assinala que as crianças sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos, pelos restos, e nesses produtos residuais reconhecem e ressignificam novos objetos (pense na potencialidade de uma simples caixa de fósforos na mão de uma criança ao se tornar um automóvel ou uma cama de boneca): “com isso as crianças formam o seu próprio mundo das coisas, um pequeno mundo inserido no grande” (BENJAMIN, 2004, p. 58)¹³⁴. Em “Viagem em volta de casa” (GF 30), Rodari questiona sobre o que é uma mesa para uma criança de um ano: um teto que, conseqüentemente, pode virar uma casa, pois tanto a mesa como a cadeira – para os adultos, *objetos consumados e quase invisíveis* –

O bicho

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um
homem.

Manuel Bandeira, em *Belo belo*
(1948)

¹³⁴ Di Giorgi, no Posfácio ao livro de Benjamin, afirma que o teórico praticamente não fala sobre a dialética, que ele constrói dialeticamente seus textos e que essas construções não são feitas de materiais - como Benjamin denomina - avulsos, sobre apenas um eixo, mas apresentam integração de eixos psicológicos, sociológicos, antropológicos, em um plano e em um espaço histórico-estruturais: “Desnecessário frisar que um texto tão saboroso é para ser degustado por todo mundo, mas valerá talvez acentuar que pais, educadores, psicólogos, certamente hão de considerar tal texto como um banquete particularmente preparado para eles” (DI GIORGI, 2004, p. 166).

são para a criança materiais de uma exploração ambígua e pluridimensional. A criança joga com a superfície das coisas, explora, fabula, experimenta e formula hipóteses, não cessa de fazer um uso fantástico dos dados que imagina, e esta imaginação é uma função da experiência.

Rodari ressalta que a relação entre o mundo dos brinquedos e o mundo adulto é menos clara do que parece; assim, por um lado, os brinquedos aparecem por redução e, por outro, pela conquista. Este caráter de *redução* pode ser visto no desuso de certas coisas, como o arco e a flecha que se acomodaram como instrumentos de jogos ou como simples enfeites de parede. Everardo Rocha (1984), ao discutir etnocentrismo, exemplifica, com objetos, um relógio e um arco e flecha que, descontextualizados, provocam estranhamento. Um pastor visita uma aldeia e dá seu relógio de pulso a um índio e, no dia seguinte, fica chocado ao ver o relógio pendurado em uma árvore no centro da aldeia, transformado em ornamento. Será que um arco e uma flecha na parede do escritório do pastor não chocariam o amigo indígena que o presenteou? Tanto o pastor quanto o índio privilegiaram as funções estéticas, ornamentais e decorativas dos objetos. Quando o significado de um ato é visto não na sua dimensão absoluta, mas no contexto em que acontece, estamos, segundo Rocha, relativizando, e vendo que a verdade está mais no olhar que naquilo que é olhado: “relativizar é não transformar a diferença em hierarquia, em superiores e inferiores ou em bem e mal, mas vê-la na sua dimensão de riqueza por ser diferença” (1984, p. 22).

Voltando ao mundo da criança, o relógio e o arco e flecha, qualquer objeto, o mais banal, pode *descer do seu pedestal cotidiano*: “um velho despertador quebrado pode virar brinquedo, e talvez encare o fato como uma promoção” (GF 30, p. 103). Ao questionar se estes tesouros descobertos pelas crianças reduzem-se ou ampliam-se, Rodari reporta-nos à dialética do tamanho, pois, afinal, reduzem-se somente na perspectiva dos



Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos minutos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que alguma delas adquira relevo.

Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos?* (2000, p. 107)



adultos, mas se ampliam para as crianças, são coisas que se tornam brinquedos por oportunas metamorfoses, numa “incessante miniaturização do mundo adulto”, como aponta o escritor.

No próprio mundo ampliado da criança existe uma tendência a desmontar, destruir e recriar. O brinquedo é o mundo que ele quer conquistar e com o qual avalia suas habilidades: as meninas com suas miniaturas de cozinha, os meninos com seus aparatos de guerra criam constantemente histórias, e os seus teatros são necessários para que o jogo não se esgote rapidamente. Ao se referir às “Marionetes e Fantoches” (GF 32) como “fascinantes pessoazinhas”, Rodari nos conta que estes chegaram às mãos das crianças por duas quedas: numa primeira queda, do sagrado ao profano, do rito ao teatro e, numa segunda, do teatro ao mundo dos brinquedos. A questão do menor é mencionada várias vezes na GF, o pequeno, a miniaturização do mundo adulto na forma dos brinquedos, tal como aparece em algumas histórias, a exemplo de *Os Anões de Mântua*. Em uma interessante reconstituição filosófica da história da infância, Sandra Mara Corazza, professora e filósofa, no livro *Infância e Educação* (2002a, p. 58), ressalta que

No começo, ninguém prestava atenção às gentes pequenas: suas criaturas eram mais ou menos como fantasmas, das quais não se falava, que quase não se enxergava e que, por isso mesmo, também não incomodavam ninguém. [...] viviam soltas, pelos lugares, comiam e bebiam do jeito que dava; dormiam onde tivesse uma beirada [...]. E assim iam vivendo, um pouco como os bichos, um pouco ao lado das nativas: no máximo sendo consideradas umas delas em miniatura, uns anõezinhos que ainda não tinham crescido [...].

Ao falar de literatura infantil, não temos como não falar da noção que herdamos do que seja a *infância*, arraigada ao ser humano e entendida como uma fase inicial do seu desenvolvimento (dos dezoito meses até os doze anos). Nesse estágio, marcado por um desenvolvimento físico e cognitivo, as fases do crescimento são muito visíveis. O surgimento de discussões sobre o conceito de infância está vinculado a uma percepção da especificidade do universo infantil na modernidade, como demonstram os estudos do historiador Philippe Ariès, em *A História Social da Criança e da Família* (1981). O menor, o pequeno, o impróprio para presenciar determinadas atitudes e falas, contrapõe-se à antiga noção de criança como um adulto em miniatura.

Sobre essa questão, Zilberman (1988, p. 15) destaca que, antes da constituição do modelo familiar burguês, “[...] inexistia uma consideração especial para com a infância. Esta faixa etária não era percebida como um tempo diferente, nem o mundo da criança como um espaço separado. Pequenos e grandes compartilhavam dos mesmos eventos [...]”.

Os estilhaços e os detritos de discussões implícitas e explícitas sobre os usos dos tamanhos e das proporções encontrados nas histórias, em pequenas frases ou pequenas expressões servem para que a criança monte seu referencial – um referencial, na maioria das vezes, muito confuso¹³⁵. A criança depara-se constantemente com um tipo de contradição em relação ao tamanho na fala dos adultos e é sobre essa contradição que esboçarei as últimas linhas de minha pesquisa, pois é a mesma contradição que se encontra na designação ‘literatura infantil’. Chamar alguém de *infantil*, em muitos contextos, pode servir como um insulto, como se o termo abarcasse, ao invés de ingenuidade e (in)experiência da tenra idade, um similar de negatividade. Tal designação é circunstancial e, também, contraditória e, amiúde, pejorativa. Benjamin (2004) irá chamar a experiência, de certo modo castradora do adulto, de máscara: a máscara do adulto chama-se experiência. Para os pais é muito cômoda e maleável a transitoriedade entre *ser grande* ou *ser pequeno* para determinadas coisas (“Você não pode fazer isso porque você é muito pequenininho!”). Veremos isso melhor com os exemplos literários, mas interessa-me observar como a *dialética do tamanho* é discutida por alguns escritores, afinal, para Rodari o império da dialética estende-se também sobre os territórios da imaginação, uma dialética que é aberta, que encontra na oposição dos termos seu ponto de desterritorialização. Como diria Murilo Mendes, o problema não é ser *ou* não ser, é ser *e* não ser ao mesmo tempo – *como* ser pequeno e grande ao mesmo tempo, ou *como* crescer tornando-se pequeno.

¹³⁵ Leahy-Dios (2000, p. 207) usa a metáfora dos “fragmentos e retalhos” para tratar da informação literária disfarçada como conhecimento literário, uma informação aos pedaços, picotada, que enche as páginas dos livros didáticos.

Desde as primeiras concepções, na Grécia antiga, como arte do diálogo, arte de demonstrar pelo diálogo uma tese, ou mesmo como lógica, a dialética era considerada por muitos um conceito abstrato. Na aceção moderna, segundo Konder (1983), a dialética é o modo de pensarmos as contradições da realidade e suas constantes transformações. Entre defensores e críticos, o pensamento dialético da inevitabilidade da mudança ainda incomoda muitos teóricos. Na Grécia antiga, enquanto Heráclito negava a existência de uma estabilidade no ser, Parmênides afirmava que a mudança era sempre superficial, pois a essência do ser é imutável. Esta linha de pensamento, denominada *metafísica*, reprimiu historicamente a concepção dialética. Mesmo assim, Aristóteles, a quem se deve boa parte da emergência da dialética, observou que, por exemplo, damos o mesmo nome de movimento a processos diferentes e que todas as coisas possuem determinadas *potencialidades* que se atualizam constantemente (ARISTÓTELES *apud* KONDER, 1983). Tal digressão nos leva a questionar as contradições que alguns conceitos assumem quando se reterritorializam em contextos diferenciados.

Dormir, acordar

Era uma vez uma menina que todas as noites, na hora de ir para a cama, ficava bem pequenininha:

– Mãe – dizia ela –, sou uma formiga.

E a mãe compreendia que era hora de colocá-la para dormir.

Quando o sol nascia, a menina acordava, mas estava ainda muito pequena, cabia inteira no travesseiro e ainda sobrava um pedaço.

Gianni Rodari, em
Fábulas por telefone (2006, p. 147)

Ao estruturar uma reflexão a partir de uma *dialética do tamanho* que se pretende aberta, procurei analisar algumas obras que discutem esse tema tão vasto e ao mesmo tempo tão restrito.¹³⁶ O próprio conceito

¹³⁶ Deleuze, ao pensar em uma filosofia da diferença, nos leva a questionar *como* produzir a diferença – uma filosofia distinta daquela da tradição ocidental, como afirma Gallo (2003). Poderíamos pensar o método deleuziano, como o caracterizou Alain Badiou (2000), como uma “forma singular de intuição”, uma negação da dialética – uma *antidialética* – buscando multiplicidade, diferença, rejeitando o recurso às mediações. Mesmo atenta à crítica deleuziana da dialética, insisto na importância de pensar os binômios que problematizam o

de tamanho possui potencialidades que se atualizam constantemente. Explico melhor: ao falar de tamanho falamos das dimensões ou medidas de um objeto, para objetos de uma dimensão tratamos de comprimento, largura e altura; para objetos de duas dimensões, a superfície; e para objetos de três dimensões, o volume. Em informática, tamanho é a quantidade de *bytes* que um arquivo ocupa; no campo das medidas, pode ser a altura, o número de uma roupa, de um sapato ou mesmo o tamanho da fome, em uma medida subjetiva. Ao pensarmos nas potencialidades da palavra *tamanho*, parece que o pensamento é sempre duplo e (des)proporcional: pequeno/grande, maior/menor.

Tamanho remete a uma grandeza física (volume, área, comprimento, envergadura), porte, corpo, estatura. Do latim *tam magnu*, ou seja, *tão grande*, o termo se desterritorializa de seu campo semântico e invade dialeticamente as histórias que analisarei em breve. Mostrarei que a noção de tamanho, relacionada à qualidade ou à inferioridade, está diretamente ligada a um valor subjetivo – diferentemente do termo *menor*, que no senso comum está ligado ao pequeno, frágil, inferior, o comido, o perseguido, o devorado (embora muitos sejam vítimas-algozes). Para tanto, o conceito de *literatura menor* proposto por Deleuze e Guattari (1977) será a base dessa leitura: menor não como inferior, mas como algo adaptado em uma condição minoritária (veja-se que o termo *menor* aqui não se iguala ao termo *minorias*, adotado pelos Estudos Culturais).

Para Deleuze não interessa definir o que é a literatura, mas sim saber *como* ela funciona – como a máquina literária funciona. Há sempre um aspecto geopolítico, cultural e linguístico quando falamos de uma *literatura menor*, como se falássemos em uma língua estrangeira dentro do próprio idioma (retomando Benjamin, um *pequeno mundo inserido no grande*). Podemos fazer um paralelo com a literatura infantil – uma língua menor dentro de uma língua maior, no caso a língua maior seria a instituição literária. Embora à margem do cânone, a literatura infantil encontra seu ponto de fuga e se desterritorializa, “[...] deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto” (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 63). A literatura infantil era considerada como um gênero secundário e vista pelo adulto como algo pueril

universo literário da infância: a questão da pequenez, do agigantamento, do maior, do menor, da (des)proporção. Eles ajudam a compor um quadro que culmina numa coexistência crítica, não numa superação ou exclusão.

(nivelada ao brinquedo) ou útil (forma de entretenimento). A valorização dessa literatura, como formadora de consciência na vida cultural das sociedades, é bem recente (AGUIAR, 2001).

Cabem algumas ressalvas sobre o conceito de ‘conceito’ em Deleuze e Guattari. Em *O que é filosofia* (1992), o conceito é imanente à realidade, é uma intervenção no mundo, não é universal; é multiplicidade. Assim, podemos pensar o conceito de ‘literatura infantil’ ao longo da história em sua multiplicidade, ou seja, não como algo a ser preservado ou superado, mas chamando a atenção e dando cada vez mais potência à inclusão (o advento) da ideia do menor, não em um sentido de *ínfimo*, mas de *peculiar e único*¹³⁷. Chamá-la somente de literatura mudaria seu *status* perante os críticos? Ou deveríamos assumir o ‘infantil’ da literatura como potencialidade? É bom lembrarmos que todo conceito tem uma história e se *alimenta* das mais diversas fontes (como lembra Silvio Gallo). O conceito é uma heterogênesse que não apresenta uma resposta absoluta, mas possíveis respostas a possíveis problemas em um determinado campo – *o conceito é sempre devir*. Vejamos essa dialética disposta no texto literário.

“Espelho meu, espelho meu, que tamanho tenho eu?”

Bem do seu tamanho (1986, p. 6), de Ana Maria Machado

Ana Maria Machado, em *Bem do seu tamanho* (1986), apresenta uma menina que ora é grande demais para certas coisas, ora é pequena demais. Quem de nós já não viveu tal situação ou não se viu obrigado a proferir tais sentenças como ‘*você é pequeno demais para fazer isso*’ ou ‘*você já está bem grandinho pra fazer aquilo*’? Helena, personagem principal, tinha vontade de saber que tamanho era esse, pois, às vezes

¹³⁷ Bloom (2003, p. 12), como já mencionado, compreende não haver limitações entre literatura e literatura infantil ou mesmo literatura para crianças, categorizações que, ao seu ver, tiveram méritos no passado. Continua sua crítica: “A maior parte do que se oferece nas livrarias como na literatura para criança seria um *cardápio* inadequado para qualquer leitor de qualquer idade em qualquer época.” [grifo meu]. Concordo com Bloom no aspecto em que leitor não tem idade e que literatura infantil poderia ser chamada só de literatura, mas discordo, em parte, no tocante às nomenclaturas usadas, pois desde que se tenha consciência do que é a literatura infantil e de toda sua importância, não teremos problema em chamá-la assim, pois chamá-la assim facilita o trabalho, embora, ao mesmo tempo, segregue a crítica.

era grande e pequena ao mesmo tempo. A mãe, logo no segundo parágrafo da história, já incita a dúvida:

– Helena, você já está *muito grande* para fazer uma coisa dessas. Onde já se viu uma menina *do seu tamanho* chegar em casa assim tão suja de ficar brincando na lama? (1986, p. 5-6, grifos meus).

Então, Helena achava que era bem grande, mas aí o pai dizia:

– Helena, você ainda é *muito pequenininha* para fazer uma coisa dessas. Onde já se viu uma menina *do seu tamanho* ficar brincando num galho de árvore tão alto assim? (1986, p. 6, grifos meus).

Logo a seguir, o pai falava:

– Menina, você já está *muito grande* para se meter a engraçadinha e responder aos mais velhos. Desde quando uma criança *desse tamanhinho* pode ficar discutindo assim, com essas idéias [sic]? (1986, p. 12, grifos meus).

Helena deparava-se, em um curto intervalo de tempo, com opiniões diferentes do pai e da mãe, e ao mesmo tempo contraditórias, como pude apresentar nos fragmentos acima. Expressões como *muito grande* e *muito pequenininha* acompanham sempre a expressão *do seu tamanho*, expressão que, não por acaso, faz parte do título da história. A menina sai, então, em uma longa jornada para descobrir as coisas do mundo e colocar suas ideias em ordem e, afinal, descobrir qual é o seu tamanho, pois, a seus olhos, estava em constante metamorfose.

A história faz um intertexto com os contos de Branca de Neve (como vemos na pergunta feita ao espelho), Chapeuzinho Vermelho e João e o Pé de feijão. No meio do caminho, Helena se junta ao menino com apelido Tipiti (pois parecia magro e comprido como um tipiti – trançado usado para prensar a mandioca). Aos olhos do menino, o tamanho tinha apenas um sentido literal, sentido posto em questionamento por Helena ao afirmar que seu brinquedo, Bolão, às vezes diminuía (passagem que pode passar despercebida a um leitor desatento).

O livro é permeado pelas dúvidas de criança, dúvidas que Tipiti também passa a ter depois que conhece Helena: “E a minha mãe, eu

acho que ela também diminui. Quando meu irmão nasceu, ela era muito maior do que eu. Agora eu acho que ela está menor” (MACHADO, 1986, p. 19). Há dúvidas como a de um amigo maior de tamanho e menor de idade ou das proporções de uma fotografia. O livro brinca também com perspectivas, por exemplo quando a árvore no retrato sai menor que os meninos: “quando está perto parece grande, quando está longe parece pequeno” (p. 48); há o medo de nunca mais ser o pequeno: “ser grande sempre? Era muito sem graça” (p. 49); ou, ainda, leva a refletir que o tamanho que tenho por fora é diferente do tamanho que tenho por dentro. A problemática do tamanho e os medos e incertezas de ser criança põem em questionamento a *dimensão* e a *relatividade* do indivíduo.

Também, na ilustração percebe-se tal peculiaridade, pois Bolão, um boi de mamão feito de abóbora, que acompanha a menina em suas aventuras, é apresentado com diferentes tamanhos. Ora Helena está com o brinquedo no colo, ora montada nele como podemos ver nas Figuras a seguir:



Figuras 104 a 106: A imagem do tamanho em contraste no imaginário da criança, a figura do boi-de-mamão, ora grande, ora pequena nas ilustrações de Gerson Conforto para *Bem do seu tamanho* (1986), de Ana Maria Machado

O leitor híbrido do qual fala Luis Camargo (2003) deve estar atento a esses detalhes e ter em mente que a ilustração não é mais mera representação do texto, mas sim um texto paralelo. A ilustração não é mais algo *menor* na constituição de uma história. Camargo discute o

conceito de ‘imagem’ como *um texto outro*, ao contrário da visão de imagem como *prolongamento do texto*.

O pensamento dialético – observar contradições concretas e mediações específicas – leva-nos a refletir sobre a contradição entre as partes e a diferença entre elas. Konder (1983, p. 47) bem lembra que em todos os objetos com os quais lidamos existe uma dimensão *imediate* (facilmente perceptível) e uma *mediata*, que se constrói e reconstrói e vai sendo mediada aos poucos. Ao falar de tamanho na literatura infantil, especificamente no livro de Ana Maria Machado, vejo essas duas dimensões – a *imediate*, a própria contradição entre o tamanho real e o tamanho subjetivo, e a *mediata*, posta pela história, no sentido de fomentar a reflexão sobre essa dialética. Afinal, de que forma contribuimos para o desenvolvimento da criança ao proferir tais sentenças sem justificativas ou com argumentos totalmente contraditórios?

No livro *O homem que não parava de crescer* (2005), de Marina Colasanti, a passagem de tamanho reflete-se de forma sutil e metafórica. Esse livro apresenta uma metáfora do amadurecimento e da independência por meio do crescimento físico do menino para quem a pia foi um marco, pois ao alcançar a visão de seu interior, o mundo do protagonista se alargou, depois, ao ultrapassar as telhas, o menino, chamado Gul (semelhanças com a história de Gulliver), *via o mundo de cima, pela primeira vez* e finalmente pôde ver o *tamanho do mundo*, tornando-se finalmente homem.

Gul era medido uma vez por mês, encostado na parede, com uma fita métrica de costura. O personagem dessa história, a exemplo de Helena, questionava-se: “Será que existe um tamanho que é o meu?” (p. 17), completando que seu tamanho tinha vontade própria e que devido a este fato deveria se adaptar à mudança de tamanho das coisas ao seu



Figuras 107 e 108: *O homem que não parava de crescer* (2005), de Marina Colasanti (ilustrações da autora)

redor: a cama, a meia, a mesa ficaram todas pequenas. A angústia inicial do crescimento, pela qual nós também passamos, a necessidade de adaptação e o desconforto em crescer amenizaram-se com a visão do novo mundo. Com sua linguagem peculiar, Colasanti, nessa história, como em muitas outras, faz com que crescamos com o menino, com a história, e assim percebamos como ainda temos “muito crescimento pela frente” (termo usado pela autora na dedicatória que me concedeu no livro citado).

O mesmo tipo de crescimento é sugerido em *Os anões de Mântua* (2004), de Gianni Rodari. Os pequenos, que viviam no porão do Palácio Ducal, em Mântua, na Itália, saem à rua reivindicando seu tamanho. Rodari estabelece a relação do menor ao deslocar personagens de *Rigoletto* (ópera de G. Verdi) para uma meta-história.

Os anões, inconformados com seu tamanho, procuram o segredo de crescer. Eles sentiam raiva por terem nascido anões e questionavam constantemente os motivos de sê-lo: falta de comida, de ginástica, de dormir, ou teria sido um feitiço? Tentaram de tudo para crescer, até mesmo regar os pés antes de dormir. Mas, o menor de todos os anões questionava a existência de um segredo para crescer na cidade dos gigantes. Eis que encontrou a resposta: “é porque vocês vivem no porão”. Pela cidade procuraram trabalho, e no trabalho o tamanho não fazia



Quando digo ‘Alice cresce’, quero dizer que ela se torna maior do que era. Mas por isso mesmo ela também se torna menor do que é agora. [...] Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se torna um e outro.

Gilles Deleuze,
em *Lógica do sentido* (1994, p. 1)



Figuras 109 e 110: Ilustrações de Alice, feitas em 1865, por John Tenniel

diferença, então começaram a aceitar seu tamanho, percebendo que anões unidos transformam-se em gigantes. Ao terminar a história dessa forma, Rodari leva-nos à ideia contraditória do tamanho e à oposição entre o tamanho físico e o tamanho subjetivo: o tamanho da força conjunta, do empenho e da dedicação, que não tinha nenhuma relação com o tamanho físico. Vejo aqui, novamente, as duas concepções, a *imediata* e a *mediata*.

Se por um lado o personagem de Colasanti “agiganta”, Emília, em *A Chave do Tamanho* (2003), de Monteiro Lobato, enfrenta problemas de “apequenamento”, a exemplo da Alice, de Lewis Carroll, e em tantas outras histórias clássicas. A travessura de Emília, querendo acabar com os horrores da Segunda Guerra, reduz temporariamente o tamanho das *criaturas humanas*¹³⁸. A Casa das Chaves é um lugar imaginário regulador de todas as coisas do mundo, *inclusive as guerras*. Como as chaves não possuíam indicação, aleatoriamente Emília escolhe justamente a *chave do tamanho* que reduziu a humanidade ao tamanho dos insetos. Na lógica da boneca, reduzido o tamanho dos homens, a guerra acabaria: “Pequeninos como eu, os homens não podem mais matar-se uns aos outros, nem lidar com aquelas terríveis armas de aço. O mais que poderão fazer é cutucar-se com alfinetes ou espinhos! Já é uma grande coisa... [...]” (LOBATO, 2003, p. 7).

Ao referir-se ao apequenamento como *uma grande coisa*, instaura-se novamente uma dialética aberta do grande e do pequeno, que, de fato, se aproxima do paradoxo (já que não há um meio termo): a fragilidade do apequenamento, impedindo grandes atos, e a própria fragilidade e vulnerabilidade, oriundas da diminuição do tamanho físico – dos pequenos em estatura, incapazes de grandes atos. A noção de pequeno/grande ganha novos sentidos, lembrando que: “A ideia duma caixa de fósforos, por exemplo, era a ideia duma coisinha que os homens carregavam no bolso. Mas com as criaturas diminuídas a ponto duma caixa de fósforos ficar do tamanho dum pedestal de estátua, a ‘ideia-de-caixa-de-fósforos’ já não vale coisa nenhuma.” (LOBATO, 2003, p. 11).

Isso pode ser observado na empreitada de Emília ao atravessar o jardim: a adaptação ao novo espaço que antes era minúsculo e que agora

¹³⁸ A história de Alice foi muito comentada no ano de 2010 devido ao filme da *Walt Disney Pictures*, dirigido por Tim Burton. Segundo o diretor, interessa-lhe explorar histórias nas quais os personagens compreendem a vida a partir de um ponto de vista novo e estranho. As imagens do filme foram pensadas a partir das ilustrações da primeira edição, feita em 1865, por John Tenniel, como mostram as Figuras 109 e 110.

se tornava gigante e, seguindo a jornada, concluindo que a melhor saída seria a adaptação ao novo meio. Um caminho inverso ao de Gul. Na história, é feito um plebiscito para decidir o tamanho da humanidade. Num encontro com Hitler anunciam ao ditador *que o tamanho só seria restituído à humanidade se ele fizesse a paz e recolhesse as armas* ou os humanos poderiam ser encolhidos ainda mais. Mesmo contrariando a decisão da maioria, Emília volta à Casa das Chaves e o *tamanho é restituído à humanidade*. Os fragmentos, os detritos de guerra, vêm-se aqui manuseados.

Alice, de Lewis Carrol¹³⁹, passa também pelo processo de apequenamento ao tomar o líquido posto sobre a mesa e, passando pela porta, insere-se num diferente mundo, antes em miniatura aos olhos de quem era grande. Deleuze comenta que tudo em Carroll começa por um combate das profundezas: “coisas arrebentam ou nos arrebentam, caixas são pequenas demais [...], comidas são tóxicas ou venenosas, tripas se alongam [...]. Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne alimento e o excremento. Mesmo as palavras se comem” (1997, p. 31). O filósofo destaca ainda os movimentos de *afundamento* e *entranhamento* (agrego o estranhamento) que dão vazão aos movimentos de deslizamento.

Ao contrário do processo de saída dos anões de Mântua ao mundo dos gigantes, Alice toma um caminho no qual é preciso apequenar-se para se inserir no mundo inacessível pelo tamanho que tinha. E Emília (na história de Lobato) comenta: “[...] aconteceu-me o que às vezes acontecia à Alice no País das Maravilhas. Ora ficava enorme a ponto de não caber em casas, ora ficava do tamanho dum mosquito. Eu fiquei pequenininha. Por quê?” (LOBATO, 2003, p. 11). Diante do questionamento dos adultos, pois estes acreditavam que as coisas é que haviam aumentado de tamanho, Emília fica em dúvida: “Será que tudo ficou grande e as criaturas estão do mesmo tamanho de sempre ou tudo está do mesmo tamanho de sempre e fomos nós que diminuímos?” (p. 24). Tanto aqui como no livro de Ana Maria Machado o adulto põe a criança em dúvida em relação ao tamanho, criando constantes contradições.

¹³⁹ Katia Kanton, em *Lewis Carrol na Era Vitoriana - outras histórias de Alice* (2010), com ilustrações de Adriana Peliano, comenta diferentes histórias de Alice (inclusive da menina que inspirou as histórias), falando do autor e da época vitoriana. A linguagem leve e as ilustrações em forma de colagens com desenhos e fotografias, em uma mescla híbrida com ilustrações antigas, inclusive telas de Dalí, apresentam uma plasticidade que encanta ao leitor.

A relatividade imposta perante este conceito parece deslizar muito bem em *A Barba do tio Alonso*, escrito pela inglesa Emma King-Farlow e traduzido no Brasil em 2008 (Figuras 111 e 112). O narrador, sobrinho de Alonso, conta a história da longa barba de seu tio:

A barba do meu tio Alonso
era tão vasta e graúda
que vivia nela enrolada
um montão de gente miúda:

um veterinário e seu coelho,
um doutor, um agricultor,
um freirinha gorducha,
tinha até mesmo um ator! (2008, s/p)

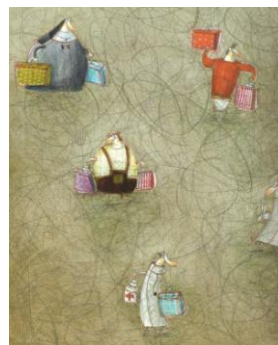
Escrito numa prosa poética, conta com as indagações de criança sobre o tamanho da barba e as incessantes tentativas de cortá-la:

Mas tio Alonso,
teimoso, se recusava a
cortar.

‘Não posso, nem um
pouquinho!
Senão essa gente toda
não vai ter onde
morar.’ (2008, s/p)

Um incidente reverte essa situação, a barba pega fogo na cozinha. Essa *barba-casa*, morada de muitos, estava agora em perigo. Com a barba danificada, os *miúdos*, como são denominados na história, mudam-se para o jardim e Alonso perde seus *inquilinos*, recuperando, depois de muito tempo, sua pele macia. O tamanho aqui se resume ao físico, não apresentando contradições, mas trata dos pequenos como resíduos, à margem, em um não-lugar: uma insólita barba.

Em um livro ainda não traduzido, Rodari apresenta-nos o conto *Teresín che non cresceva* (Teresinha que não crescia). Neste, a



Figuras 111 e 112: As gentes miúdas na *Barba do tio Alonso* (2008), ilustrações de Anna Laura Cantone

protagonista, após ver seu pai mandado à guerra, indigna-se. A mãe a consola: “Quando você crescer compreenderá tantas coisas que agora não consegue entender” (2009f, p. 8, trad. minha). Inconformada, a menina decide não mais crescer e tornar-se pequena para sempre. Pouco a pouco, diante das dificuldades de ser pequena, decide crescer um pouquinho para ajudar a avó a buscar água no poço, para dar feno para a vaca e para fazer todos os serviços domésticos. À medida que o trabalho aumenta, a menina decide crescer um pouco mais: “não fiz por mim”. Oprimidos por um brigante, que exige ouro, a vila toda se resigna a pagar, mas a menina, inconformada, resolve colocar-se diante do espelho (diante do qual se via grande) e decide tornar-se gigante. O enredo lembra o menino de Colasanti, porém, aqui a menina cresce não para conhecer o mundo, mas, tomada de coragem, para salvar a vila. Depois, começa a perder estatura e voltar ao normal. As histórias, assim, mostram uma perspectiva do crescimento, conforme a necessidade.

Rodari, em 1970, ao escrever sobre as fábulas, versa sobre a figura de *Pollicino*, o Pequeno Polegar, alegando que o tema do *minuscolo* é muito recorrente nas histórias, citando, por exemplo, *Branca de Neve e os sete anões* e as *Viagens de Gulliver*. O autor embasa sua análise a partir da morfologia proposta por Propp e visita argumentos do senso comum sobre certas histórias como *João e Maria* – enredos cruéis e sanguinários, muitas vezes censurados, e inspiradores, como apontou Eco sobre a primeira imagem dos fornos crematórios nazistas, que tiveram origem na história de *João e Maria* (ECO *apud* LODI; DE LUCA, 1992).

Voltando a Deleuze e Guattari, ressalto o termo ‘menor’, que qualifica as condições revolucionárias de qualquer literatura em contraste com a literatura dominante, a ‘maior’. Para isso, a literatura *menor* precisa encontrar seu próprio ponto de desenvolvimento, o que é similar ao termo literatura infantil, face à literatura. A circulação da literatura infantil ainda é residual e restrita a pais e a professores que estão em contato com crianças nas fases iniciais de alfabetização ou profissionais que se dedicam a estudá-la. Como Deleuze incita a refletir, é preciso realizar constantes desterritorializações e reterritorializações para que a máquina de produção cultural realmente circule por todos os espaços e para que possamos, no nosso problema, cada vez mais contar com a participação de um *leitor menor*, aquele que lê, estranha, produz sentidos e cultura, que arma um olhar híbrido para o fragmento e para a composição, para o texto e para as imagens, que se alimenta, que devora, que faz a diferença.

Para um leitor menor, uma didática menor, uma educação menor. Segundo Gallo (2005, p. 82) não interessa à educação menor criar modelos, impor soluções, importa viabilizar conexões: “Fazer rizoma com os alunos, viabilizar rizomas entre alunos, fazer rizoma com projetos de outros professores”.

A metáfora do porão parece-me muito adequada. Tirar a literatura infantil do porão é o que muitos críticos estão tentando fazer. Dessa forma, ela poderá crescer e se (di)fundir e não ser tratada como uma ramificação da literatura (num sentido arbóreo) que atende a um público específico, geralmente incluído até os dez anos de idade. Faltaria perguntar se a infância é algo que termina.

Muitas histórias falam da dificuldade de ser criança. Abramovich (1997) lembra a de *Peter Pan*, escrita pelo escocês James Barrie, em 1904 (originalmente uma peça para adultos), conta a história de um menino que fugiu de casa ao nascer, após ouvir uma conversa entre os pais sobre como seria quando ele crescesse. O menino não queria crescer e procurou na Terra do Nunca essa impossibilidade de crescimento. O que propunha Benjamin – procurar a criança que reside em cada adulto – é uma viagem constante à Terra do Nunca, entre essas idas e vindas, viajamos também nós, já adultos, pelos campos da fantasia.

Nos fragmentos literários sobre o tamanho encontro contradições: o menor, o maior, o pequeno, o grande, o inferior e o superior – uma fala sempre fora do real tamanho das coisas. Estamos sempre condicionados a um tamanho, a um tempo. Um tamanho de texto, um número de palavras, formatos, formas, moldes. Somos espremidos pelo próprio tempo, tentamos crescer na medida do possível dentro de nossas caixas, mas elas sempre têm um tamanho específico. Benjamin, como já mencionado, atribui ao adulto certa incapacidade de magia, talvez por nós, adultos, esquecermos completamente da criança que reside em nós, mas ela está lá, apenas adormecida, esperando pequenas brechas para poder espiar. Se deixarmos que ela escape de vez em quando, se deixarmos que ela não cresça por completo, teremos sempre um lugar nos esperando na Terra do Nunca, afinal, *tamanho não é documento*, já diz o ditado popular. Por isso, qualificar a literatura como ‘infantil’, desde que esta seja potencializada, não é problema. Essa literatura enfrenta a dialética do tamanho, pois é menor e maior ao mesmo tempo. Vemos, após tanta qualidade literária, o tamanho que ela tem – em constante oposição ao tamanho que ocupa na crítica.

Para finalizar este Capítulo, que, ao modo de um rizoma, conectou-se com as discussões sobre a literatura infantil diluídas ao

longo de todo o texto, lembro da dedicatória dada por Marina Colasanti ao meu exemplar de *O homem que não parava de crescer*, em 2002:

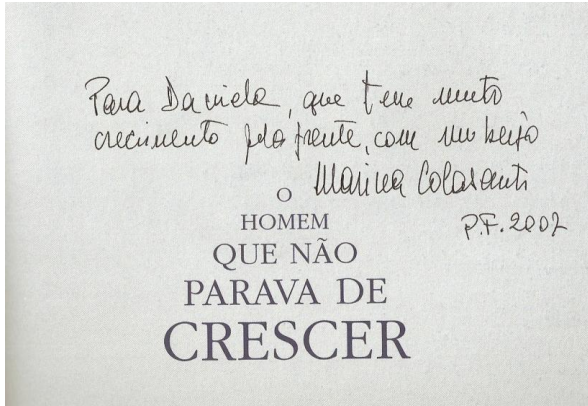


Figura 113: Dedicatória de Marina Colasanti ao livro *O homem que não parava de crescer* (2005)

Digestivo

(IN)SACIEDADE

Quino, em *La aventura de comer* (2010)

(IN)SACIEDADE

(Trilha sonora: *Prato fundo*, Noel Rosa e Braguinha)

A gula delata o relacionamento do “pecador” com a comida e com a tentação por ela. Livro-tentação: comida perfeita. Gula: ótima na relação leitor-leitura. Francine Prose, romancista, crítica e professora de literatura, no livro *Gula* (2004), alega que, dos sete pecados, a gula seja talvez o mais intrigante e paradoxal e que as maneiras de olhar para este pecado mudaram de acordo com as, como cita, obsessões mutantes da sociedade e da cultura (de idolatria, orgulho, prazer excessivo à saúde, moderação, nutrição e, por fim, cultura da beleza).

Hoje, poucas pessoas levam em consideração que o comer em excesso seja um pecado, esse comer tornou-se uma preocupação cultural, o que pode ser percebido nos livros infantis, quando o alimento é incluído na história com fins educativos, não visando uma estética do comer, mas alertando para o comer corretamente. Concordo com Prose: quem disse que a gula era pecado, se ela prejudica somente o próprio glutão? Na Idade Média, entendia-se que a gula teria uma natureza contaminadora e que desviaria a atenção do indivíduo, tornando-se substituta das coisas sagradas, por isso comer em excesso era pecado. Tão perto da gula, a luxúria, pois o corpo, engordado e excitado pelos humores suaves que borbulham incontrolavelmente no interior, é levado a um frenesi rumo ao prazer, segundo São Basílio (*apud* PROSE, 2004, p. 24). Prazer em degustar: saber e sabor, lembrando Barthes, palavras-chaves na relação literatura e ensino.

O gatilho para a formulação desta tese foi o quadro do ensino fundamental, professores com poucos conhecimentos teóricos e metodológicos sobre o texto literário e/ou restrito repertório literário, voltado para a infância, a partir do que pensei em contribuir de alguma forma. Avaliei algumas hipóteses: o professor precisaria de um material teoricamente consistente e, ao mesmo tempo, metodologicamente viável, por isso demonstrei no primeiro Capítulo que a *Gramática da Fantasia* de Rodari e o que consegui dela derivar é uma opção; uma segunda hipótese seria pensar, especificamente, em textos literários que pudessem servir como isca para o leitor; uma terceira hipótese é a de que, ao se contribuir para a melhoria da relação entre literatura, escola e infância, ajudaremos na formação dos novos leitores, para que desempenhem melhor seus múltiplos papéis sociais e produzam cultura, como preconizou Rodari.

Pensando dessa forma, selecionei o *corpus*, seguindo alguns critérios, e percebi livros tão *atrativos* quanto *nutritivos*. Procurei não discutir qualidade literária proferindo juízo de valores, destaquei apenas *diferenças*. As crianças de hoje são bombardeadas por um mundo de imagens e é a partir destas que realizam suas primeiras leituras de mundo. Minha hipótese sobre a presença simbólica e a atualização do alimento nas histórias confirma-se mediante fatores histórico-culturais, como o exemplo da fome, que assolou e foi motivadora de muitos contos em tempos de escassez e que, atualmente, toma um novo significado em tempos de abundância de produção alimentar, particularmente, nos países mais estáveis política e economicamente.

Ao mapear a presença do alimento nas histórias selecionadas, com o intuito de averiguar possíveis alterações, encontrei relações de cunho simbólico (vinho, pão, carne) e estéticas (alfaces voadoras e ruas de chocolate). Das histórias clássicas, interessou-me perceber que caminhos tomaram os alimentos nas releituras, se continuavam, se eram excluídos ou se sofriam alterações. A hipótese inicial avaliava a presença significativa da *imagem* do alimento ligada a fatores históricos e culturais (como o tipo de alimento, os processos de industrialização, a comensalidade e, mesmo, a atualização e exclusão de alguns componentes), e assim pude ver nas histórias este percurso, que seria quase um breve inventário da presença das imagens alimentares na literatura infantil, marcada por fortes traços de *estranhamento* (tanto no texto como nas ilustrações) e articulada de forma híbrida por escritores, ilustradores, críticos e leitores, dos mais dietéticos aos mais insaciáveis. Não importa o quanto comemos, o quanto jogamos, se operarmos como máquinas desejanças. Da imagem do seio da mãe à boca, dos mais suntuosos banquetes aos vermes da terra, somos corpos que (se)comem, corpos que devoram e são devorados, tanto na vida como no imaginário.

Nas histórias, em relação ao *texto*, a presença do alimento forneceu subsídios para estabelecer algumas propostas de análise e mostrou-se um percurso (da fome e do desejo de comer, às devorações culturais, relações familiares e educação alimentar). No que tange à *ilustração* (compondo nossa dupla narração ou duplo código), os novos profissionais optam por dar ao alimento e ao ato de comer um tom jocoso, diferente das ilustrações clássicas, como as de Gustave Doré, que optavam por uma representação próxima do real, sem antropomorfismos. Aqui reside a possibilidade de grandes trabalhos, por isso é importante, também, o conceito de ‘menor’ para esta pesquisa. Por esses elementos, por todos esses *restos* e *detritos* da presença do alimento nas histórias que, muitas vezes, nos passam batidos, o

professor tem em mãos algo que pode contribuir para o trabalho em sala de aula, algo que pode alimentar o imaginário da criança. Uma possível continuidade deste estudo poderia ser a análise do efeito pedagógico da presença do alimento no texto literário.

A comida com tom sagrado é constantemente profanada pelas escritas, muitas vezes, permeadas de surrealismo e *nonsense*. Essa imagem é potencializada por jogos de palavras, intertextos, ilustrações e por outras características que, na obra crítica de Rodari, coincidentemente filho de um padeiro, ganham outros significados e abrem novos entendimentos que contribuam para a formação de leitores (adultos e crianças). Coube pensar a literatura, o ensino e sua relação com a infância em suas implicações, seus agenciamentos coletivos, viabilizando novas conexões, e dando ao professor não só conhecimento teórico, mas uma seleção inicial de material.

Se as histórias antigamente eram contadas ao redor das lareiras ou nos quartos de fiar para um público misto de ouvintes (homens, mulheres e crianças) que, em sua maioria, não tinham acesso à escrita, hoje temos uma emergência de leitores e mediadores em maior número: pais, professores, televisão, teatro. Atualmente, encontram-se algumas tendências: a do adulto que lê livros que eram destinados *somente* para crianças; dá-se conta da qualidade dos textos literários, das ilustrações e dos profissionais envolvidos. Por isso, ao falar de um *leitor menor* falamos de um leitor sem idade, de uma infância que não se acaba (*aión*, e não *chronos*). O público de literatura infantil vem aumentando a cada dia, pais e professores que antes destinavam tempo a essa leitura somente para seus filhos ou alunos, agora doam tempo à relação estética com essas ficções e, aos poucos, percebem a complexidade e os diferentes níveis de leitura que as obras proporcionam: do fragmento à composição, do texto e da ilustração.

Temos que pensar, também, que o tipo de leitor mudou ao longo dos tempos e que, com ele, surgiu uma leitura mais dinâmica, uma relação mais híbrida entre texto e ilustração, acompanhada de todas as mudanças nos meios de produção cultural, acessibilidade e opções de entretenimento mais imediatamente sedutoras que o livro. Mudanças também no mercado editorial marcam a trajetória desse leitor, ou a trajetória desse leitor marca mudanças no mercado editorial.

Para trabalhar com textos que façam releituras e que, também, trabalhem com a questão do alimento, o professor necessita abrir-se ao *estranhamento*, senão ele mesmo abandonará a história nas primeiras páginas. Sabemos que a escolha do texto por parte do professor (para o trabalho em sala de aula) pode facilitar seu trabalho, bem como facilitar

a produção de sentidos por parte do aluno. Para tanto, incluí no trabalho da fantasia e da imaginação, também, a figura do professor. É sabido que duas pessoas não sentem o mesmo gosto, por isso essa escolha deve ser multidirecional, para que, em algum momento, o leitor seja fisgado pelo prazer da palavra-alimento ou da imagem-alimento.

Com Rodari, podemos repensar o *modus operandi* do texto literário em sala de aula e as consequências no desempenho da leitura, da escrita e da oralidade, com sugestões e possibilidades de ampliar o olhar de nossas crianças, para que percebam por meio do *estranhamento* (e do bom humor) as múltiplas entradas e saídas tanto do texto como da ilustração, além da possibilidade de criarem os seus textos e as suas próprias imagens desterritorializantes. Para (in)saciar este trabalho volto à epígrafe, porém transformo-a em questionamento ao meu leitor: a literatura infantil é uma coisa tão simples quanto possa parecer?



Quino (2010)

Sobremesas

REFERÊNCIAS

– o que foi devorado

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil**: gostosuras e bobices. São Paulo: Scipione, 1997.

_____. **O professor não duvida! Duvida?** São Paulo: Summus, 1990.

ABREU, Márcia (Org.). **Leitura, história e história da leitura**. Campinas: Mercado de Letras, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. e apres. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 2001.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 9. ed. São Paulo: Paulus, 1984.

AGUIAR, Vera T.; BORDINI, Maria da Glória (Coord.). **Era uma vez... na escola**: formando educadores para formar leitores. Belo Horizonte: Formato, 2001.

_____. **Literatura** - a formação do leitor: alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ALBERTON, Carmem *et al.* **Uma dieta para crianças**: livros. Porto Alegre: Redacta/Prodil, 1980.

ALVES, Rubem. **Conversas sobre Educação**. São Paulo: Versus, 2003.

AMARANTE, Dirce. **Sr. Lear, conhecê-lo é um prazer!** O Nonsense de Edward Lear. 345 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

AMARILHA, Marly. **Alice que não foi ao país das maravilhas**. São Paulo: Vozes, 2006.

_____. **Estão Mortas as Fadas?** São Paulo: Vozes, 1997.

AMORIM, Gabriela. **Encantamentos da literatura**. [2009]. Disponível em: <<http://encantamentosdaliteratura.blogspot.com/>>. Acesso em: 2009; 2010.

ANDRADE, Ana Luíza. O corpo-texto canibal em Clarice Lispector. **Anuário de Literatura**, n. 1, Florianópolis, p. 49-62, 1993.

_____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo brasileiro**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 330-335.

ANTELO, Raúl. Políticas canibais: do antropofágico ao antropeométrico. In: _____. **Transgressão e Modernidade**. Ponta Grossa: UEPG, 2001. p. 261-276.

_____. Literatura e ensino. **Cadernos 21**, Florianópolis, p. 5-17, ago-dez. 1994.

_____. A SINGULARIDADE DA LITERATURA. 2007, Florianópolis. [Disciplina oferecida pelo professor Raúl Antelo sobre a singularidade da literatura]. Florianópolis: UFSC, 2007.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

BADIOU, Alain. Da vida como nomes do ser. In: ALLIEZ, Éric (Org). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. **Deleuze: o clamor do ser**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. O banquete em Rabelais. In: _____. **A cultura popular na idade média e no Renascimento**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1990.

BANDEIRA, Manuel. O bicho. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

_____. **O Prazer do Texto**. Lisboa: Edições 70, 1988a.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988b.

BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

_____. **Rua de mão única**. Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BLOOM, Harold. **Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003a.

_____. Entrevista. **Revista Época**, ed. 246 de 03 fev. 2003b.

_____. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOCHECO, Eloí Elisabete. **Poesia Infantil**. O Abraço Mágico. Chapecó: Argos, 2002.

BORDINI, M. da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira. **Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRASIL. Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa. [Brasília, DF]: Secretaria de Educação Fundamental, 1997. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro02.pdf>>. Acesso em: 2010.

BROOKER, Peter; SELDEN, Raman; WIDOWSON, Peter. **La teoría literária contemporânea**. Barcelona: Ariel, 2001.

BUNN, Daniela. Literatura infantil e juvenil: do estranhamento ao encantamento. **Anais...** IV Jornada das Ciências Humanas - Dificuldades de Aprendizagem e de Ensino. Caçador: Universidade do Contestado, 2009.

_____. O atrativo e o nutritivo: a imagem do alimento na literatura para crianças. **Anais...** XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008a.

_____. Contos de fadas e contos contemporâneos: a literatura na infância e a re-significação do alimento. **Anais...** I congresso internacional de literatura para niños - producción, edición y circulación. Buenos Aires: Editorial La Bohemia, 2008b.

_____. Da história oral ao livro infantil. **Revista Estação Literária**, v. 1, 2008c. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/>>. Acesso em: 2010.

CADEMARTORI, Ligia. **O Que é Literatura Infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAGLIARI, L. C. **Alfabetização e lingüística**. São Paulo: Scipione, 1990.

CALDIN, Clarice Fortkamp. **A poética da voz e da letra na literatura infantil**: leitura de alguns projetos de contar e ler para crianças. [2001]. 261 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Schwarcz, 2009.

_____. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. **Fábulas Italianas**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

CAMARGO, Luis. Pra que serve um livro com ilustrações? In: JACOBY, Sissa (Org.). **A Produção Cultural para a Criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

CAMINHA, P. V. de. **Carta a El Rei D. Manuel**. São Paulo: Dominus, 1963.

CAMPELLO, Eliane T. A. As múltiplas vidas de “Chapeuzinho Vermelho”. **Revista de Estudos Feministas**. v. 11, n. 2, Florianópolis, jul./dez. 2003. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2003000200025&script=sci_arttext>. Acesso em: 23 jan. 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. **Livros na mesa**. Estudos de crítica. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos. **Compêndio de Literatura Infantil**. São Paulo: Editora Nacional, 1959.

COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Infantil: História, Teoria e Análise**. 2. ed. São Paulo: Quiron, 1982.

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros - a leitura literária na escola**. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

_____. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens**. Filosofia da diferença e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. **O que quer um currículo?** Pesquisas pós-críticas em educação. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. Era uma vez... quer que conte outra vez. As gentes pequenas e o indivíduo. In: _____. **Infância e educação**. Petrópolis: Vozes, 2002a. p. 57-77.

_____. **Para uma filosofia do Inferno na Educação**: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins. Belo Horizonte: Autêntica, 2002b.

CORAZZA, Sandra Mara; TADEU, Tomaz. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura Infantil** - Teoria e Prática. 4. ed. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **Literatura Infantil** - Teoria e Prática. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

_____. **Como ensinar literatura infantil em sala de aula**. Belo Horizonte: Editora Bernardo Alvares, 1968.

DAMATTA, Roberto Augusto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. **Você tem Cultura? Suplemento Cultural do Jornal da Embratel**, Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <<http://www.furb.br/2005/arquivos/788660-650601/voce%20tem%20cultura.pdf>>. Acesso em: 2006.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Bologna: Zanichelli, 1993.

DEBUS, Eliane. **Festaria de Brincança**: a leitura literária na Educação Infantil. São Paulo: Paulus, 2006.

DEBUS, Eliane; DOMINGUES, Chirley; JULIANO, Dilma (Org.). **Literatura Infantil e Juvenil**. Leituras, análises e reflexões. Palhoça: Editora da Unisul, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. 3. reimp. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Lógica do sentido**. Edição? São Paulo: Perspectiva, 1994. [Também foi utilizada edição de 1989].

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 2. reimpr. Trad. Ana L. de Oliveira e Lucia C. Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002. v. 2.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 1. reimpr. Trad. Peter P. Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2001. v. 5.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 2. reimpr. Trad. Aurélio G. Neto e Célia P. Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000. v.1.

_____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Lógica do sentido**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **O que é filosofia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **O que é filosofia.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. **Kafka: por uma literatura menor.** Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, J. A Mitologia Branca. In: **Margens da filosofia.** Campinas: Papirus, 1972.

DI GIORGI, Flávio Vespasiano. Benjamin e a militância da memória [Posfácio]. In: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. p. 163-168.

DINIZ, Alai Garcia. A literatura entre fronteiras e deslocamentos: corpo, papel e imagem. In: **Anais do III Seminário de História da Literatura.** III Seminário de História da Literatura, 2008, Rio Grande. Pós-Graduação em Letras da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2007.

_____. POESIA-EXPERIÊNCIA. **Disciplina** [oferecida pela professora Alai Garcia Diniz sobre poesia e experiência]. Florianópolis: UFSC, 2004.

ECO, Umberto. **Lector in fabula.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Lector in fabula.** Milano: Bompiani, 1978.

_____. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

ELIADE, Mircea. O espaço sagrado e a sacralização do mundo. In: _____. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARIA, Maria Alice. **Como usar a Literatura Infantil na sala de aula**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

FÁVERO, L. L.; KOCH, I. V. **Linguística textual**: introdução. São Paulo: Cortez, 1994.

FELIPE, Joanildes. **O lobo mau que é bom**: a re-versão do mito nas histórias infantis. 75 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2007.

FERRAZ, Salma. O diabo na literatura para crianças. **Linguagens**. Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 1, n. 3, set./dez. 2007. p. 220-238. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/viewFile/1094/804>>. Acesso em: 23 mar. 2010.

FIDELIS, Fabiana Cardoso. Formação do leitor e literatura: da livraria à biblioteca, passando pela sala de aula. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LEITURA E LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, 2008, Porto Alegre. **Anais...** Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil. Porto Alegre: PUCRS, 2008. [Recurso eletrônico].

FIDELIS, Fabiana; BUNN, Daniela. A (de)formação do leitor escrevente. In: CONGRESSO PARA LEER EL XXI, 2007, Habana. **Anais...** Habana: [s.n.], 2007. 1 CD-ROM.

FRANCO, Júnior. **Cocanha**: A história de um país imaginário. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GALLO, Silvio. **Deleuze e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. Educação e Interdisciplinaridade. **Revista de Educação**. n. 1. Campinas: SINPRO, 1994.

GARCIA, Wladimir A. C. O Escritor-Educador: entre Nietzsche, Foucault e Deleuze. **Leitura: Teoria e Prática**. Campinas, v. 1, n. 44, p. 35-40, 2005.

_____. **Poesia e Existência**. Disponível em: <<http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/wladimir/wladimir1.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2010.

GUMBRECHT, H. U. Minimizar identidades. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Literatura e identidades**. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 115-124.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HUNT, Peter. Um bom livro infantil é feito de revista [Entrevista]. **O Globo**, Prosa & Verso, ed. de 21 out. 2010 [2010a]. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/10/21/peter-hunt-um-bom-livro-infantil-feito-de-respeito-334171.asp>>. Acesso: 2010.

_____. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010b.

JACOBY, Sissa (Org.). **A Produção Cultural para a Criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

JOBIM, José Luís. **Poética do Fundamento**. Niterói: EDUFF, 1992.

KISHIMOTO, Tizuko M. (Org.). **O Brincar e suas teorias**. São Paulo: Pioneira, 1998.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. RJ: Jorge Zahar Editor, 2001.

KOCH, Ingedore Villaça. **A inter-ação pela linguagem**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

KOHAN, Walter O. (Org.). Apontamentos filosóficos para uma (nova) política e uma (também nova) educação da infância. In:_____ (Org.) **Lugares da infância: filosofia**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. **Infância: entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

KONDER, Leandro. **O que é dialética**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

KRIEGESKORTE, Werner. **Arcimboldo**. Trad. Emanuela dal Cason. Koln: Taschen, 2005.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: leitores & leitura**. São Paulo: Editora Moderna, 2001.

_____. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1993.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina (Org.). **Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias**. São Paulo: Ática, 2005. [Também usada edição de 1985].

_____. **A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 2002.

_____. **O preço da leitura**. Leis e números por detrás das letras. São Paulo: Ática, 2001.

_____. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1995.
LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina; **Um Brasil para crianças - para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos**. 3. ed. São Paulo: Global, 1988.

LAURITO, Ilka B. (Org.). **Antologia de Literatura Infantil**. Poesias selecionadas. São Paulo: EDIGRAF, [s/d].

LEAHY-DIOS, Cyana. Signos Brasileiros de Educação Literária. In: _____. **Educação Literária como metáfora social**. Desvios e rumos. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000. p. 189- 222.

LECHTE, John. **50 Pensadores Contemporâneos Essenciais**. Do Estruturalismo à Pós-Modernidade. RJ: Difel, 2002.

LIMA, Jorge de. In: **O Jornal**, Rio de Janeiro, 08 maio de 1936.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções**. Trad. Jorge Wolf. Chapecó: Argos, 2002.

LOOS, Sigrid. **Viagem à Fantasia**. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2003.

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Vítimas-Algozes**: quadros da escravidão. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1991.

MACHADO, Ana Maria. Criança e crítica, uma cricri diferente. **O Globo**, Prosa & Verso, São Paulo, ed. de 20 out. 2010. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/10/20/peter-hunt-por-ana-maria-machado-332940.asp>>. Acesso em: 2010.

_____. **Pelas frestas e brechas**: importância da literatura infanto-juvenil brasileira. [Palestra]. Rio de Janeiro, 2005. p. 103-118. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/media/RB%20-%2048%20-%20PROSA.pdf>>. Acesso em: 2007.

MANACORDA, Giuliano. **Storia della letteratura italiana**. Ottocento e nocecento. Roma: Newton, 1995.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MESQUITA, Armindo. A Estética da Recepção na Literatura Infantil. **Revista Alfarrabio**, [S.l.], p. 1-10, 1999. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/infantil/armindo1.rtf>>. Acesso em: 08 out. 2006.

MICHELLI, Regina Silva. A Viagem em Chapeuzinho Vermelho: articulação de discursos e representações na literatura infanto-juvenil. In: JOBIM, José Luís. et al. **Lugares dos discursos**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. p.1-13.

MICHELLI, Regina Silva; CRAVEIRO, Luciana Viegas. A fada nos fios da literatura infantil. In: CONGRESSO DE LETRAS. **Anais...**, p. 1-16. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/mesas/5/reginamichelli.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2010.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1982a.

_____. **Literatura: mundo e forma**. São Paulo: EDUSP; Cultrix, 1982.

MUNDT, Renata. A adaptação na tradução de literatura infanto-juvenil: necessidade ou manipulação? In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XI, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. p. 1-10. Disponível em: <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/073/RENATA_MUNDT.pdf>. Acesso em: 26 set. 2010.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa D. **Literatura Infantil - Voz de Criança**. São Paulo: Ática, 1986.

PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto: emergência de uma prática oral**. São Paulo: Cortez, 2005.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. São Paulo: Nova fronteira, 1992.

PEDULLÀ, Walter. **La narrativa italiana contemporanea**. Milano: Newton, 1995.

PENTEADO, A. E. A. **Literatura Infantil, História e Educação: um estudo da obra Cazuzu, de Viriato Corrêa**. 220 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

_____. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989. p. 49-89.

_____. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. A criança, o livro e a formação do gosto pela leitura literária. **Revista Semioses**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p. 87-96, ago. de 2009. Disponível em: <http://www.unisuam.edu.br/semioses/pdf/rev_semioses_ed5_TemaLivr_01.pdf>. Acesso em: 2010.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Literatura contemporânea com(o) disciplina. **Revista UniLetras**, v. 28, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/viewArticle/154>>. Acesso em: 3 mai. 2007.

ROCCO, Maria Tereza Fraga. **Literatura e ensino: uma problemática**. São Paulo: Ática, 1992.

ROCHA, Everardo. **O que é Etnocentrismo**. Ed. Brasiliense, 1984.

SALGADO, Gilberto Barbosa. **Fabulação e Fantasia**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

SANTA CATARINA. Secretaria de Estado da Educação, Ciência e Tecnologia. **Proposta Curricular de Santa Catarina: estudos temáticos**. Florianópolis: IOESC, 2005.

SANTOS, Ismael dos. **A retórica de transposição da fábula para a cultura brasileira e a sua poética em livros para crianças: intencionalidades e estratégias**. 261 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

_____. **A fábula na literatura brasileira** (de Anastácio a Millôr, incluindo Coelho Neto e Monteiro Lobato). 162 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

SANTOS, Vania Lúcia da Costa Maia dos. **Um sítio maior do que um site**: Monteiro Lobato, sempre. 93 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). **Literatura e Alfabetização**. Do plano do choro ao plano da ação. Porto Alegre: Artmed, 2001.
SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e Mídia**. Rio de Janeiro: PUCRIO, 2001.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Rumo a um mundo diferente. In: OLIVEIRA, Rui de. **Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005. p. 7-10.

SILVA, Ezequiel T. **Leitura na escola e na biblioteca**. 4. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

SOARES, Magda. Língua escrita, sociedade e cultura: relações, dimensões e perspectivas. In: _____. **Alfabetização e letramento**. São Paulo: Contexto, 2003.

SOARES, Magda; PAIVA, Aparecida (Org.). **Literatura infantil**: políticas e concepções. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

RAMOS, Tânia R. de O. LITERATURA BRASILEIRA: CAMPO INTELECTUAL E INSTITUIÇÕES, 2007, Florianópolis. **Disciplina** [oferecida pela professora Tânia Regina de Oliveira Ramos sobre literatura e ensino]. Florianópolis: UFSC, 2007.

RAMOS, Tânia R. O.; CORSO, Gizelle K. **Literatura e ensino: 5º período**. Florianópolis, SC: UFSC, 2010.

TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Edição Comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

TONUCCI, Francesco. **Com olhos de criança**. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Artmed, 1997.

VALERI, Mario; GENOVESI, Giovanni. **Comico, creatività, educazione**. Rimini: Guaraldi, 1973.

VERSIANI, Zélia (Org.). **Literatura: saberes em movimento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. **Leitura e leituras de literatura infantil**. SP: FTD, 1988.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. RJ: Objetiva, 2005.

_____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **A literatura infantil na escola**. 3. ed. São Paulo: Global, 1983.

_____; LAJOLO, Marisa (Org.). **Leitura em crise na escola: as alternativas do professor**. 8. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988b.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel T. **Leitura**. Perspectivas interdisciplinares. São Paulo: Ática, 1988.

ZOTZ, Werner; CAGNETTI, Sueli de Souza. **Livro que te quero livre**. 3. ed. Florianópolis: Letras brasileiras, 2005.

Sobre alimentação

BACCIN, Paola Giustina. Empréstimos de origem italiana na terminologia gastronômica. **Revista de Italianística**, v. VIII, São Paulo, p. 77-91, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. O banquete em Rabelais. In:_____. **A cultura popular na idade média e no Renascimento**. São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 243-264.

BENJAMIN, Walter. Alimento. [1930]. Trad. Livre. Leonil Martinez. In: MARTINEZ, Leonil. **Xarque com assucar/ Pelotas com Nordeste**: contraponto de extremos no paladar cultural brasileiro. 197 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000. [Parte dos Anexos].

BESSIS, S. *Mille et une bouches: cuisines et identités culturelles*. Paris: Autrement, 1995.

BRILLAT-SAVARIN, Jean-Antelme. **A Fisiologia do Gosto**. Trad. Eriquer Renteria. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1989.
BRITO, Emanuel França de. **As faces da gula no inferno da Divina Comédia**. 48 f. Monografia (Curso de Bacharelado em Literatura Italiana) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

CASCUDO, Luís Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

_____. **História da alimentação no Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

_____. (Org.). **Antologia da alimentação no Brasil**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

DA MATTA, R. Sobre o simbolismo da comida. **Correio da Unesco**, n. 15, Brasília, p. 21-23, 1987.

DI SANTO, Joana Maria R. **A metáfora da maçã alimento/conhecimento e a avaliação da aprendizagem**. [2007].

Disponível em:

<<http://www.centrorefeducacional.pro.br/metaprdz.htm>>. Acesso em: abr. 2007.

FISCHLER, Claude. **L'(H)omnivore**. Paris: Odile Jacob, 1990.

FLANDRIN, J.; MONTANARI, M. (Dir.). **História da alimentação**. 6ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

FRANCO, Ariovaldo. **De caçador a gourmet: uma história da gastronomia**. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Senac, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Açúcar**. Uma sociologia do doce. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LABRIOLA, Rodrigo. **A fome dos outros: literatura, comida e alteridade no século XVI**. Niterói: EDUF, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. **Origem dos modos à mesa**. São Paulo: Cosac & Naif: 2006. [Mitológicas, v. III].

_____. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac & Naif: 2004.
[Mitológicas, v. I].

LODY, Raul. **Brasil bom de boca**: temas da antropologia da alimentação. São Paulo: Senac, 2008.

MARTINEZ, Leonil. **Xarque com assucar/ Pelotas com Nordeste**: contraponto de extremos no paladar cultural brasileiro. 197 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

MASSIMI, M. Alimentos, palavras e saúde (da alma e do corpo), em sermões de pregadores brasileiros do século XVII. **História, Ciências, Saúde**. Manguinhos, v. 13, n. 2, p. 253-270, abr.-jun. 2006.

ORNELLAS, Lieselotte Hoeschl. **A alimentação através dos tempos**. 3. ed. Florianópolis: UFSC, 2003.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. Banquete. São Paulo: Martin Claret, 2002.

POULAIN, Jean-Pierre. **Sociologia da alimentação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2004.

PROSE, Francine. **Gula**. Trad. Sergio Viotti. São Paulo: Arx, 2004.

QUINO. **La aventura de comer**. 3. ed. Buenos Aires: Ediciones De La Flor, 2010.

REVEL, Jean-François. **Um banquete de palavras**. Uma história da sensibilidade gastronômica. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

RIAL, Carmem Sílvia Morais. Brasil: primeiros escritos sobre comida e identidade. In: CANESQUI, Ana Maria; GARCIA, Rosa W. D. (Org.). **Antropologia e nutrição: um diálogo possível**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2005. p. 91-101.

SANTOS, Ligia Amparo da Silva. **O corpo, o comer e a comida**. Salvador: Edufba, 2008.

SEVCENKO, N. **A história da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Patrícia de Souza Campos. **O texto e a nutrição: corpos que (se) comem em Clarice Lispector**. 141 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.

_____. O texto e a nutrição: Corpos que (se) comem. **Anuário de Literatura**. Florianópolis, n. 4, p. 167-179, 1996.

WARNER, Carl. **Foodscapes**. Disponível em: <http://www.carlwarner.com/index_small.html>. Acesso em: mar. 2007.

Literatura¹⁴⁰

ABELAIRA, Augusto. **O bolor**. Rio de Janeiro: Ed. Lacerda, 1999.

¹⁴⁰ A maioria dos livros de literatura do *corpus* encontra referência ao autor, título e ano de publicação no Apêndice, pois nem todos foram citados nas referências.

ALIGHIERI, Dante. Inferno. In: _____. **A Divina Comédia**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALVES, Rubem. Chapeuzinho Vermelho. **Correio Popular**, Campinas, mai. 2002. Disponível em: <http://www.releituras.com/rubemalves_chapeuzinho.asp>. Acesso em: 12 mar. 2007.

ALVES, Sheilla. **O lobo, os três pilantrinhas e a boba de chapeuzinho**. São Paulo: Biruta, 2004.

_____. **O gato de sapatinhos vermelhos**. Il. Veridiana G. de Magalhães. São Paulo: Biruta, 2003.

ANDERSEN, H. C. **A Pequena Vendedora de Fósforos**. Adap. Alfredo C. Machado. Rio de Janeiro: Record, 1970.

ANDRADE, Oswald. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 2003.

AZEVEDO, Alexandre. **Poeminhas sensacionais**. Il. Suppa. Curitiba: Editora Positivo, 2010.

AQUINO, Gilda. **Brinque-book com as crianças na cozinha**. Il. Estela Schauffert. São Paulo: Brinque-Book, 2005.

ARAÚJO, Matilde Rosa. **Chapeuzinho Cinzento**. 2. ed. Il. André Letria. Prior Velho: Paulinas, 2008.

AZEVEDO, Ricardo. **Contos de enganar a morte**. São Paulo: Ática, 2005.

BANDEIRA, Pedro. **O fantástico mistério de Feiurinha**. São Paulo: FTD, 1998.

BARUZZI, Agnese; NATALINI, Sandro. *La vera storia di Riccioli d'oro*. Milano: IdeeAli, 2010.

_____. **A verdadeira História de Chapeuzinho Vermelho**. Trad. Índigo. São Paulo: Brinque-Book, 2008.

BELINKY, Tatiana. **A cesta da Dona Maricota**. 10. ed. Il. Martinez. São Paulo: Paulinas, 2009.

_____. **Limeriques da Cocanha**. SP: Cia das Letrinhas, 2007.

_____. **História de Lobo**. Il. Edu. São Paulo: Paulinas, 2008.

_____. **O rei sapo**. Il. Lucina Silva. São Paulo: Paulus, 1996.

_____. **Que jejum!** Il. Roberta Carvalho. São Paulo: Noovha America, 2010.

_____. **O gato de botas. 3 ed.** Il. Soares. São Paulo: Paulus, 2005.

BETTO, Frei; CHRISTO, Maria S. L. **Saborosa viagem pelo Brasil**. Il. Claudia Scatamacchia. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2004.

BIELISNKY, Claudia. **Esconde-esconde na escola**. Trad. da editora. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2008.

BOCHECO, Eloí. **Batata cozida e mingau de cará**. Brasília: MEC, 2006.

_____. **Pomar de brinquedo.** Il. Taline Schubach. São Paulo: Larousse do Brasil, 2009.

BRAZ, Julio Emilio. **João e Maria.** Il. Salmo Dansa. São Paulo: FTD, 2003.

BRANDÃO, Ignácio de L. **O menino que vendia palavras.** Il. Mariana Newlands. São Paulo: Objetiva, 2007.

BRENMAN, Ilan. **Até as princesas soltam pum.** Il. Ionit Zilberman. São Paulo: Brinque-Book, 2008.

BUSS, Alcides. **Pomar de palavras.** Il. Márcia Cardeal. 3. ed. Holambra: Cuca Fresca, 2008.

CALI, Davide. **Um papai sobre medida.** Il. Anna Laura Cantone. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

CAPPARELLI, Sérgio. **111 poemas para crianças.** 7. ed. Il. Ana Gruszynski. Porto Alegre: LPM, 2007.

_____. **A árvore que dava sorvete.** Il. Laura Castilhos. Porto Alegre: Ed. Projeto, 2007. 2ª, reimpressão (1999)

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas.** Adap. Harriet Castor. Il. Zdenko Basic. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.

_____. **Alice:** edição comentada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

COLASANTI, Marina. **O homem que não parava de crescer**. 12. ed. SP: Global, 2005.

_____. **A mão na massa**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.

_____. **Uma ideia toda azul**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

CUNHA, LEO. **Lápis Encantado**. Il. Graça Lima. São Paulo: Quinteto Editorial, 2006.

DIETERLÉ, Nathalie. **La bella durmiente del bosque**. El teatro de sombras. Adap. Pau Joan Hernández. Barcelona: Combel, 2007.

DRUCE, Arden. **Bruxa, Bruxa venha à minha festa**. Il. Pat Ludlow. Trad. Gilda de Aquino. São Paulo: Brinque-Book, 1995.

FRAGATA, Cláudio. **O mal do Lobo Mau**. Il. Luiz Maia. Curitiba: Editora Positivo, 2010.

FELDMAN, Cláudio. **Sabor de Sonho**. 6. ed. São Paulo: Moderna, 1997.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GRIMM; ANDERSEN; PERRAULT; JACOBS. In: TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Edição Comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

GULLAR, Ferreira. **Dr. Urubu e outras fábulas**. Il. Cláudio Martins. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

HOLANDA, Chico B. de. **Chapeuzinho amarelo**. Il. Ziraldo. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2005.

_____. **Chapeuzinho Amarelo**. Il. Donatella Berlendis. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

IACocca, Liliana. **Expedito, o cozinheiro**. Il. Michelle Iacocca. São Paulo: Moderna, 1999.

JUZWIAK, Claudia Ridel. **Viagens com Tia Clara**. Aprendendo Nutrição. São Paulo: FTD, 2008.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome**. [s.l.]: VirtualBooks, 2003.

Disponível em:

<http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/traduzidos/um_artista_da_fome.htm>. Acesso em: 2010.

_____. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KANTON, Katia. **Lewis Carrol na Era Vitoriana** - outras histórias de Alice. São Paulo: DCL, 2010.

KING-FARLOW, Emma. **A Barba do tio Alonso**. Il. Anna Laura Cantone. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2008.

LAGARTA, Marta. **Mamãe Bela, Mamãe Fera**. Il. Sami e Bill. São Paulo: Prumo, 2010.

LIMA, Ricardo da Cunha. **Cambalhota**. 1. reimp. Il. Mariana Massarani. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2005.

_____. **De cabeça pra Baixo**. 5. reimp. Il. Gian Calvi. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2007.

LOBATO, Monteiro. **Contos de Andersen**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1958.

_____. Cara de coruja. In: _____. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Globo, 2008. p. 10-33. v. 2.

_____. **A Reforma da Natureza**. 38. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Hans Staden**. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

_____. A menina do leite. In: _____. **Fábulas**. 19. ed. SP: Brasiliense, 1962. p. 53-54.

_____. **Contos de Andersen**. 6. ed. Trad. e adaptação de Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1958.

_____. **A chave do tamanho**. São Paulo: Brasiliense, 1952.

_____. **A chave do tamanho**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MACHADO, Ana Maria. **Histórias à brasileira**. A Moura Torta e outras histórias. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2006.

_____. **Procura-se Lobo**. São Paulo: Ática, 2005.

_____. **Bem do seu tamanho**. 8. ed. Rio de Janeiro: EBAL, 1986.

_____. **Chapeuzinho Vermelho e outros contos de Grimm.** Seleção e trad.. Il. Ricardo Leite. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MACHADO, Angelo. **Chapeuzinho Vermelho e o Lobo-Guará.** São Paulo: Melhoramento, 1993.

MARINO, Ricardo. **El sapo Camilo.** Il. Marcelo Elizalde. Buenos Aires: Sigmar, 2007.

MCGOWAN, Keith. **O manual da bruxa para cozinhar crianças.** Trad. Augusto Pacheco Calil. São Paulo: Cia. Letrinhas, 2010.

MEIRELES, Cecília. **Ou isto ou aquilo.** 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

MESSIAS, Adriano. **Telefante sem fio.** Il. Rogério Coelho. Curitiba: Editora Positivo, 2010.

MURRAY, Roseana. **Poemas e Comidinhas.** Il. Caó C. Alves. São Paulo: São Paulo: Paulus, 2008.

NEVES, André. **A caligrafia da Dona Sofia.** São Paulo: Editora Elementar, 2001.

_____. **A caligrafia da Dona Sofia.** 2 ed. São Paulo: Paulinas, 2007.

OLIVEIRA, Rui. **Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem.** São Paulo: Cia. Das Letrinhas, 2005.

OLIVEIRA FILHO, Milton Célio. **O caso das bananas.** Il. Mariana Massarani. São Paulo: Brinque-Book, 2003.

ORAM, Hiawyn. **As cartas de Ronroroso**: minha bruxa que não quer ser bruxa. Il. Sarah Warburton. Trad. Aurea A. Arata. São Paulo: Moderna, 2008.

PIETRO, Heloisa. **Lobo de estimação**. Il. Janaiana Tokitaka. Porto Alegre: Projeto, 2009.

PIMENTEL, Figueiredo. **Histórias da avozinha**. Rio de Janeiro: Quaresma, 1959.

PIUMINI, Roberto. **Branca de Neve**. Il. Anna Laura Cantone. Trad. Daniela Bunn. Editora Positivo: Curitiba, 2010a.

_____. **Chapeuzinho Vermelho**. Il. Alessandro Sanna. Trad. Daniela Bunn. Editora Positivo: Curitiba, 2010b.

_____. **João e Maria**. Il. Anna Laura Cantone. Trad. Daniela Bunn. Editora Positivo: Curitiba, 2010c.

_____. **O pequeno Polegar**. Il. Nicoletta Costa. Trad. Daniela Bunn. Editora Positivo: Curitiba, 2010d.

_____. **Os três porquinhos**. Il. Nicoletta Costa. Trad. Daniela Bunn. Editora Positivo: Curitiba, 2010e.

_____. **Hansel e Gretel**. Il. Anna Laura Cantone. Trieste: Edizioni EL, 2009.

PRATA, Mário. **Chapeuzinho Vermelho de Raiva**. Editora Globo, 1970.

QUEIRÓS, Bartolomeu C. de. **2 patas e 1 tatu**. Il. Luiz Maia. Curitiba: Ed. Positivo, 2010.

_____. **Formiga Amiga**. São Paulo: Moderna, 2004.

RAMOS, Rossana. **A formigadinha**. 2 ed. Il. Priscila Sanson. São Paulo: Editora Cortez, 2008.

RIBEIRO, Jonas. **O banquete de capítulos fantásticos**. Il. Márcia Széliga. São Paulo: Editora Difusão Cultural do Livro, 2007.

_____. **Poesias de dar água na boca**. Il. André Neves. SP: Ave-Maria, 1999.

ROCHA, Rtu. **O barba-azul**. Il. Suppa. São Paulo: FTD, 2004.

ROBERTS, Lynn. **Chapezinho Vermelho** - uma aventura borbulhante. Il. David Roberts. Trad. Denise K. Dognini. São Paulo: Zastras, 2009.

_____. **Rapunzel**. Um conto de fadas fabuloso. Il. David Roberts. Trad. Denise K. Dognini. São Paulo: Zastras, 2009b.

_____. **Cinderela** – uma história de amor *art déco*. Il. David Roberts. Trad. Denise K. Dognini. São Paulo: Zastras, 2009c.

RONÁI, Cora. **Sapomorfose ou o príncipe que coaxava**. Il. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

ROSA, João Guimarães. **Fita Verde no cabelo**. Il. Roger de Mello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

ROSS, Tony. **O menino que gritava lobo**. Trad. Heloisa Jahn. SP: Cia. das Letrinhas, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Pequenos Assassinatos. In: _____. **Intervalo Amoroso**. Porto Alegre: L&PM, 2005. p. 31-32.

SELLON, Cécilie. **Sono Il Lupo**. Napoli: Lina Durata, 2006.
SOUSA, Mauricio de. **João e Maria**. São Paulo: Girassol 2008.

_____. **Chapeuzinho Vermelho**. São Paulo: Girassol 2008.

SOUZA, Flavio de. **Chapeuzinho adormecida no país das maravilhas**. Il. Ana Raquel. SP: FTD, 2005.

SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver**. Trad. Octavio M. Cajado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

MIGUEL, SALIM. **O sabor da fome**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SCIESZKA, Jon. **A verdadeira História dos três porquinhos**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2005.

SILVA, Marta Martins da. **Maricota e Cocota**. São Paulo: EDICON; Florianópolis: Liv. Cuca Fresca, 1984.

SOUZA, Flávio. **Nove Chapeuzinhos**. São Paulo: Cia. das Letrinhas, 2007.

TICKLE, Jack. **A abelha ocupada**. Trad. Caterpillar Books. SP: Ciranda Cultural, 2006.

TORERO, José R.; PIMENTA, Marcus A. **Chapeuzinhos Coloridos**. São Paulo: Editora Objetiva, 2010.

URBIM, Carlos. **Bolacha Maria** – cheiros e gostos de infância. 2. ed. Il. Gustavo Nakle. Porto Alegre: WS, 2005.

VASSALLO, Márcio. **A princesa Tiana e o Sapo Gazé**. Il. Marina Massarani. São Paulo: Brinque-Book, 1998.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Gula** – O Clube dos Anjos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

WAJMAN, Simone Schapira. **O ovo e o vovô**. São Paulo: Paulinas, 2001.

WOOD, Don; Wood, Audrey. **O ratinho, o morango maduro e o grande urso esfomeado**. Trad. Gilda de Aquino. São Paulo: Brinque-Book, 2007.

Sobre Rodari

AMORIM, Alexandre. Gianni Rodari e a Gramática da Fantasia. **Revista Educação Pública**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0093.html>>. Acesso em: 23 mar. 2010.

ARGILLI, Marcello. *Gianni Rodari. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*. Torino: Einaudi, 1999.

_____. *Caro Einaudi, caro Rodari – carteggio tra lo scrittore e il suo editore. Rivista c'era due volte...*, n. 5, anno III, Orvieto, p. 16-24, apr. 1996.

_____. *Gianni Rodari*. Torino: Einaudi, 1990.

_____. *Quando Rodari era il diavolo*. In: *Leggere Rodari*, suplemento a *Educazione oggi*, Pavia, Amministrazione Provinciale, Ufficio Scuola, gen. 1981. Disponível em: <<http://www.liberweb.it/CMpro-p-p-339-all.html>>.

ARGILLI, Marcello; DE LUCA, Carmine; DEL CORNÒ, Lucio (Org.). *Le provocazioni della fantasia – Gianni Rodari scrittore e educatore*. Roma: Editori Riuniti, 1993.

BARREIROS, José C. «Para traduzir, não basta...» (Gianni Rodari e a Gramática da Fantasia). *Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, n. 004, Lisboa, Portugal, p. 151-163, 2006. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/561/56100413/56100413.html>>. Acesso em: 27 set. 2010.

BINI, Giorgio. *Fiabe moderne VS fiabe classiche. Rivista c'era due volte...* n. 2, anno II, Orvieto, p. 18-20, setembro 1995.

_____. *Leggere Rodari. Suplemento a Educazione oggi*. Pavia, Amministrazione Provinciale, Ufficio Scuola, gen. 1981. Disponível em: <<http://www.liberweb.it/CMpro-p-p-339-all.html>>. Acesso em: 2010.

BOERO, Pino. *Alla frontiera: momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*. Trieste: Edizione EL, 1997.

_____. *Pane e gelato. I menu di Rodari.* In: ARGILLI, Marcello; Carmine De Luca; Lucio Del Cornò (Org.). ***Le provocazioni della fantasia*** – Gianni Rodari scrittore e educatore. Roma: Editori Riuniti, 1993. p. 39-54.

_____. ***Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari.*** Torino: Einaudi, 1992.

BOERO, Pino; CERUTTI, Lino; CICALA, Roberto. *Rodari, le storie tradotte. Interlinea edizioni.* In: CONVEGNO INTERNAZIONALE DI OMEGNA NEL VENTENNALE DELLA MORTE DI RODARI, 2000, Omegna. **Atti...** Omegna, 2000.

BUNN, Daniela. O banquete literário oferecido por Gianni Rodari. CONGRESSO INTERNACIONAL DE LITERATURA INFANTO-JUVENIL, I, 2008, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: [s.n.], 2008. p. 1-8. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/do-texto-ao-leitor/Do%20texto%20%E0%20mesa%20do%20leitor.pdf>>. Acesso em: 2010.

CALIFANO, Francesca. ***Lo specchio fantastico. Realismo e Surrealismo nell'opera di Gianni Rodari.*** Trieste: Editora EL, 1998.

CARPENTE-ALLEGUE, B. (Coord.). ***Gramática insubordinada. Obradoiro de Lingua de Gianni Rodari.*** Vigo: Xerais, 2004.

CALVINO, Italo. [Discussões]. In: CONVEGNO SU RODARI, II, 1982, Reggio Emilia. **Discussões...** Reggio Emilia: [s.n.], 1982.

CAMBI, F. ***Rodari pedagoga.*** Roma: Editori Riuniti, 1990.

CARAMORI, Alessandra. **Expressões Idiomáticas em Rodari:** subsídios para elaboração de um dicionário bilíngüe. 170 f. Tese (Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral) - Universidade de São

Paulo, 2006. Disponível em:
<http://www.fflch.usp.br/dl/pos/TESES_DEFENDIDAS/2006/Alessandra_Caramori.pdf>. Acesso em: 2010.

CORDEIRO, André Teixeira. Gramática da fantasia: o surrealismo nas aulas de produção de texto. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DO ADOLESCENTE, 1º, 2005, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 2010.

DEGANI, Francisco. In: RODARI, G. **Agente X-99**. Trad. Francisco Degani. São Paulo: Biruta, 2009. [Degani comentando obra de Rodari].

DE LUCA, C. **Gianni Rodari. La gula sapienza della fantasia**. Catanzaro: Abramo, 1991.

DIAMANTI, G. **Scritti di Gianni Rodari su quotidiani e periodici**. Orvieto: Centro Studi Gianni Rodari, 1991.

FARIA, Flora De Paoli. Gianni Rodari: Uma Pedagogia da Recriação do Mundo. **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, v. 1, n. 2, p. 55-66. 1998. Disponível também em:
<<http://www.ufjf.br/revistaiotesi/files/2009/12/Gianni-Rodari-Uma-Pedagogia-da1.pdf>>. Acesso: 2007.

GAGLIARDI, Mafra. **Gianni Rodari - il mio teatro**. Pisa: Titivillus, 2007.

GUIMARÃES, Daniela; LEITE, Maria Isabel. A PEDAGOGIA DOS PEQUENOS: UMA CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES ITALIANOS. [1999]. Disponível em:
<<http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/GUIMARAE.pdf>>. Acesso em: 2007. p. 1-18.

LEO, Gerardo. *Rodari nella scuola e nella cultura italiana. Atti della Giornata di Studi 25 maggio Siano*, 2000. Disponivel em: <<http://www.fantasilandia.net/Rodari%20-%20vita%20e%20opere%20-%20Gerardo%20Leo.pdf>>. Acesso em: 2010.

LODI, Mario; DE LUCA, Carmine. *Scuola di fantasia*. Roma: Riuniti, 1992.

QUARANTA, Maria Luisa. *Binomi fantastici. Rivista c'era due volte...* n. 1, anno I, Orvieto, p. 9, out. 1994.

RIVISTA LA VITA SCOLASTICA. Número dedicado a Gianni Rodari, n. 19, Anno 60, Firenze Ed.: Giunti, 20 luglio, 2006.

ROCHA, Ruth. Prefácio. In: RODARI, Gianni. **Gramática da Fantasia**. São Paulo: Summus, 1982. p. 7-8.

SALOMON, R. Gianni Rodari. *I'Andersen italiani. Europe*, p. 616-617, ago.-set. 1980.

SFREDO, Juraci. Grammatica della fantasia: metodo e tecniche didattiche. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras – Língua e Literatura Italianas) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. [Orientado pelo professor Sérgio Romanelli, na área de língua italiana, descreve também algumas experiências feitas com alunos da UFSC a partir das técnicas da *Gramática da Fantasia*].

ROSCINI, Alberto. *Il fantasma di Rodari alla Fiera del libro. Liberazione*, 15 apr. 2005.

VIOLA, Tito V.; LULLO, Francesco. **Il cavaliere che ruppe il calamaio** – L'attualità di Gianni Rodari. Novara: Interlinea, 2007.

De Gianni Rodari

RODARI, Gianni. *Le avventure di Cipollino*. Trieste: EL, 2010a.

_____. *Le favole a Rovescio*. Il. Nicoletta Costa. Trieste: EL, 2010b.

_____. *Passatempi nella giungla*. Trieste: EL, 2010c.

_____. **O pintor**. Trad. Roberta Barbi. São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 2010d.

_____. **Um bolo no céu**. Trad. Francisco Degani. Il. Francesco Altan. Petrópolis: Biruta, 2009a.

_____. *Per fare un tavolo*. Il. Silvia Bonanni. Trieste: EL, 2009b.

_____. **O homem da chuva**. Trad. Francisco Degani. Il. Nicoletta Costa. Petrópolis: Biruta, 2009c.

_____. *La passeggiata di un distratto*. Trieste: EL, 2009d.

_____. **A guerra dos sinos**. Trad. Francisco Degani. Il. Pef. Petrópolis: Biruta, 2009e.

_____. *Venti storie più una*. Il. Giulia Orecchia. Trieste: Edizioni EL, 2009f.

_____. *I viaggi di Giovannino Perdigiorno*. Il. Valeria Petrone. Trieste: EL, 2009g.

_____. *Tonino L'invisibile*. Il. Alessandro Sanna. Trieste: Emme Edizioni, 2009h.

_____. *Agente X-99*. Trad. Francisco Degani. São Paulo: Biruta, 2009i.

_____. *Alice nelle figura*. Il. Anna Laura Cantone. Trieste: EL, 2008a.

_____. *Animais sem Zoológico*. Trad. Monica Stahel. Il. Anna Laura Cantone. Petrópolis: Biruta, 2008b.

_____. *Alice viaja nas histórias*. Trad. Silvana C. Leite e Denise M. Marino. Il. Anna Laura Cantone. Petrópolis: Biruta, 2007a.

_____. *Uma história atrapalhada*. Trad. Silvana C. Leite e Denise M. Marino. Petrópolis: Biruta, 2007b.

_____. *Histórias para brincar*. Trad. Cide Piquet. Il. Andrés Sandoval. São Paulo: Editora 34, 2007c.

_____. *Quel Cafouillage!* Trad. Sofia Turcani. Il. Alessandro Sanna. Paris: Kaléidoscope, 2007d.

_____. *Fábulas por telefone*. Trad. Silvana Cobucci Leite. Il. de Patricia Lima. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Il pittore*. Il. Valeria Petrone. Trieste: Emme Edizioni, 2006b.

- _____. **Quem sou eu.** Trad. e Il. Michele Iacocca. São Paulo: Salamandra, 2005.
- _____. **Anões de Mântua.** Trad. e Il. Michele Iacocca. São Paulo: SM, 2004.
- _____. **Um e 7.** Trad. Liliana e Michele Iacocca. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- _____. **Polenta frita.** Roma: Riuniti, 2002.
- _____. **Era duas vezes o Barão Lamberto.** Trad. Maria Suzette Casellato. Projeto Gráfico Geraldo Alves. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Il libro degli errori.* Torino: Einaudi, 1999.
- _____. *Agente X.99: storie e versi dallo spazio.* Trieste: EL, 1996.
- _____. *I cinque libri.* Einaudi: Torino, 1993. [Coletânea: *Filastrocche in cielo e in terra*, 1960; *Favole al telefono*, 1962; *Il libro degli errori*, 1964; *C'era due volte il barone Lamberto*, 1978; *Il gioco dei quattro cantoni*, 1980].
- _____. **O livro dos porquês.** Trad. e Il. Liliana e Michele Iacocca. 2. ed. SP: Ática, 1991.
- _____. *Filastrocche in cielo in terra.* 10. ed. Torino: Einaudi, 1982a.
- _____. **Gramática da Fantasia.** Trad. Antonio Negrini. São Paulo: Summus, 1982b.

_____. *Grammatica della Fantasia – introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi, 1973a.

_____. *Novelle fatte a macchina*. Torino: Einaudi, 1973b.

_____. *Gli affari del signor Gatto*. Torino: Einaudi, 1972.

_____. *Il Pianeta degli alberi di Natale*. Torino: Einaudi, 1962.

Sites

CENTRO STUDI FANTASILANDIA. <<http://fantasilandia.net>>.

Il sito, promosso dal Centro Studi Fantasilandia di Siano (Sa), ospita una biografia di Rodari e una presentazione di tutte le edizioni del Premio Nazionale "Creatività e fantasia a Scuola", nonché testi tratti dalle antologie, edite dal Centro Studi, con limerick, filastrocche, fiabe e favole scritte dai ragazzi ed ispirate alla Grammatica della fantasia di Gianni Rodari.

CENTRO STUDI RODARI/ORVIETO.

<<http://www.rodaricentrostudiorvieto.org>>.

Il Centro Studi Gianni Rodari nasce nel 1987 per iniziativa del Comune di Orvieto e della vedova di Rodari, Maria Teresa Ferretti, in seguito alla prima edizione del "Premio alla fantasia Gianni Rodari - Città di Orvieto", tenutosi nel 1984. Il Centro si propone di realizzare iniziative culturali e formative che valorizzino la creatività, la fantasia, il senso civico delle giovani generazioni, di promuovere gli studi su Gianni Rodari scrittore, giornalista, intellettuale e di raccogliere l'intera produzione letteraria e giornalistica. Presidente del Centro è Tullio De Mauro, ordinario di Linguistica generale all'Università La Sapienza di Roma. Direttore del Centro è Mario Di Rienzo, direttore delle riviste "Scuola dell'infanzia" e "Vita scolastica" della Giunti Editore.

COORDINAMENTO GENITORI DEMOCRATICI.

<<http://www.genitoridemocratici.it>>. È il sito del C.G.D. Nazionale che da sempre si ispira al pensiero e alla figura di Gianni Rodari.

C. G. D. “GIANNI RODARI”. <<http://www.romagenitori.it>>. È il sito del Coordinamento Genitori Democratici di Roma che ospita una biografia e una bibliografia. Organizzano il concorso “Rodari per me”.

GIANNI RODARI. <<http://www.giannirodari.it>>.

Questo sito è stato realizzato da VareseWeb in collaborazione con i Comuni di Gavirate e Varese e la Libreria Veroni. Le sezioni del sito comprendono: biografia, testimonianze, Rodari e i bambini, iniziative e bibliografia.

IL PARCO DELLA FANTASIA. <<http://rodariparcofantasia.it>>.

Sorto ad Omegna, paese natale di Rodari, il Parco della fantasia organizza stage, laboratori ed altro ancora ispirandosi alla Grammatica della fantasia di Rodari. Nel sito c'è anche una biografia ed una bibliografia su Rodari.

LA TORTA IN RETE. <<http://www.bdp.it/Rodari>>.

Il sito, della Biblioteca di Documentazione Pedagogica, è dedicato a Gianni Rodari e contiene una biografia, una bibliografia, materiali critici, scritti inediti e un forum.

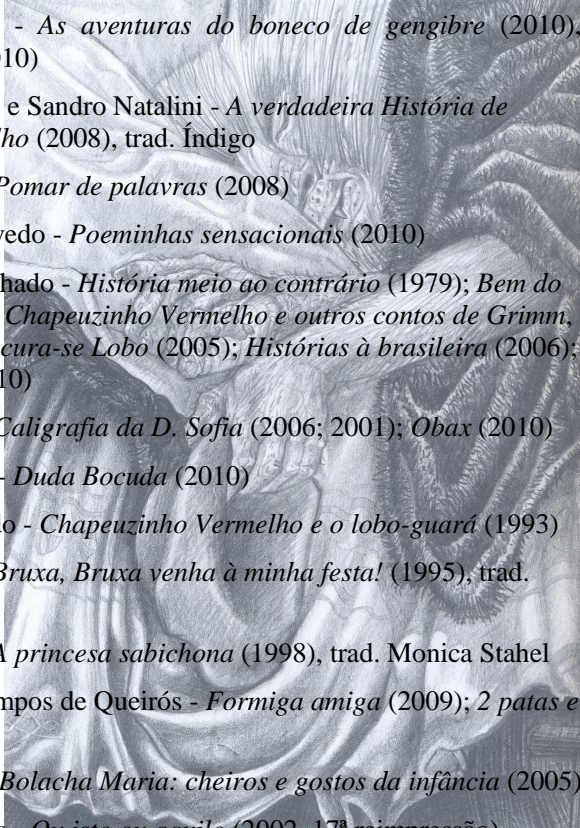
SBAGLIANDO S'INVENTA. <<http://sbagliandosinventita.it>>.

È collegato all'omonima rappresentazione teatrale tratta da testi rodariani, a cura di Attilio Marangon e la regia di Roberto Gandini. Oltre a materiale e attività riferiti allo spettacolo, sono presenti nel sito un forum e una chat che permettono anche agli adulti di partecipare al dibattito sull'opera di Rodari.

STROCCOFILLO. <<http://www.stroccofillo.it>>. Prodotto dalla Lynk s.r.l. di Roma, il sito si propone come un laboratorio in cui i bambini si


divertono insieme a Strocchifillo. Sono proposte filastrocche di Rodari e di altri autori.

Apêndice: Lista dos títulos analisados


- 
- 📖 Adriano Messias - *As aventuras do boneco de gengibre* (2010), *Telefante sem fio* (2010)
 📖 Agnese Baruzzi e Sandro Natalini - *A verdadeira História de Chapeuzinho Vermelho* (2008), trad. Índigo
 📖 Alcides Buss - *Pomar de palavras* (2008)
 📖 Alexandre Azevedo - *Poeminhas sensacionais* (2010)
 📖 Ana Maria Machado - *História meio ao contrário* (1979); *Bem do seu tamanho* (1986); *Chapeuzinho Vermelho e outros contos de Grimm*, tradução (1986); *Procura-se Lobo* (2005); *Histórias à brasileira* (2006); *O elfo e a sereia* (2010)
 📖 André Neves - *Caligrafia da D. Sofia* (2006; 2001); *Obax* (2010)
 📖 Andréia Vieira - *Duda Bocuda* (2010)
 📖 Angelo Machado - *Chapeuzinho Vermelho e o lobo-guardá* (1993)
 📖 Arden Druce - *Bruxa, Bruxa venha à minha festa!* (1995), trad. Gilda de Aquino
 📖 Babette Cole - *A princesa sabichona* (1998), trad. Monica Stahel
 📖 Bartolomeu Campos de Queirós - *Formiga amiga* (2009); *2 patas e 1 tatu* (2010)
 📖 Carlos Urbim - *Bolacha Maria: cheiros e gostos da infância* (2005)
 📖 Cecília Meireles - *Ou isto ou aquilo* (2002, 17ª reimpressão)
 📖 Chico Buarque de Holanda - *Chapeuzinho Amarelo* (1979; 2005)
 📖 Ciranda Cultural - *Livros ovos* (2010)
 📖 Cláudia Bielisky - *Esconde-esconde na escola* (2006)
 📖 Claudia Fries - *Um porco vem morar aqui!* (2000), trad. Gilda de Aquino

- 📖 Claudia Ridel Juzwiak - *Viagens com tia Clara – aprendendo sobre nutrição* (2000)
- 📖 Cláudio Feldman - *Sabor de sonho* (1997)
- 📖 Cláudio Fragata - *O mal do lobo mau* (2009)
- 📖 Cora Rónai - *Sapomorfose ou o príncipe que coaxava* (1983)
- 📖 Davide Cali - *Um papai sob medida* (2007), trad. Cássia Silveira
- 📖 Don Wood; Audrey Wood - *O ratinho, o morango vermelho maduro, e o grande urso esfomeado* (2007); trad. Gilda de Aquino; *Meus porquinhos* (1996), trad. Gisela Maria Padovan
- 📖 Elias José - *Boneco maluco* (1999); *História sorridente de unha e dentes* (2003); *Mágica terra brasileira* (2006)
- 📖 Eloí Bocheco - *Ô de casa* (2000); *Batata cozida, mingau de cará* (2006); *Gaitinha tocou, bicharada dançou* (2008); *Pomar de brinquedo* (2009)
- 📖 Emma Kinh-Farlow - *A barba do tio Alonso* (2008), trad. Eduardo Brandão
- 📖 Érico Veríssimo - *Os três porquinhos pobres* (1936; 2003)
- 📖 Eva Furnari - *O feitiço do Sapo* (1995)
- 📖 Fabrício Corsaletti - *Zoo Zureta* (2010)
- 📖 Fernando Vilela - *Comilança* (2007)
- 📖 Ferreira Gullar - *Dr. Urubu e outras fábulas* (2005)
- 📖 Flávio de Souza - *Chapeuzinho Adormecida no País das Maravilhas* (2005); *Nove Chapeuzinhos* (2007)
- 📖 Frei Betto e Maria Stella Libano Christo - *Saborosa Viagem pelo Brasil* (2004)
- 📖 Gianni Rodari - *O livro dos porquês* (1991), *Os anões de Mântua* (2004), *Um e 7* (2004), trad. Liliana e Michele Iacocca; *Era duas vezes o Barão Lamberto* (2001), trad. Maria Suzette Casellato; *Quem sou eu?*(2005), trad. Michele Iacocca; *Fábulas por telefone* (2006), trad. Silvana C. Leite; *Alice viaja nas histórias* (2007), *Uma história atrapalhada* (2007), trad. Silvana C. Leite e Denise M. Marino; *Histórias para brincar* (2007), trad. Cide Piquet; *Animais sem Zoológico* (2008), trad. Monica Stahel; *A guerra dos sinos* (2009), *O*

homem da chuva (2009), *Um bolo no céu* (2009), *Agente X-99* (2009), trad. Francisco Degani; *O pintor* (2010), trad. Roberta Barni


 Gilda de Aquino - *Brinque-book com as crianças na cozinha* (2005)


 Guimarães Rosa - *Fita verde no cabelo* (1998)

 Hans C. Andersen - *A Pequena Vendedora de Fósforos* (1970)


 Heloisa Pietro - *Lobo de estimação* (2009)


 Hiawyn Oram - *As cartas de Ronrroso* (2008), trad. Aurea Arata

 Ilan Brenman - *Até as princesas soltam pum* (2008)


 Italo Calvino - *Perde quem fica zangado primeiro* (2006), trad. Nilson Moulin


 Jack Tickle - *A abelha ocupada* (2006), trad. Ciranda Cultural


 James Misse - *O menino que devorava livros* (2007)


 Jô Soares - “Film Noir, O chapeuzinho verde” (2002)


 João Anzanello Carrascoza - *A terra do lá* (2010)

 Jon Scieszka - *A verdadeira história dos três porquinhos* (2005), trad. Pedro Maia Soares.


 Jonas Ribeiro - *Os três chapeuzinhos vermelhos* (1999); *Poesias de dar água na boca* (2006); *Banquete de capítulos fantásticos* (2007)


 José Paulo Paes - *A revolta das palavras* (1999)

 José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta - *Chapeuzinhos coloridos* (2010)

 Julio Emilio Braz - *João e Maria* (2003)

 Leo Cunha - *Lápis encantado* (2006)

 Lewis Carroll - *Alice no país das Maravilhas* (2010), adaptado por Harriet Castor

 Liliana e Michele Iacocca - *Expedito, o cozinheiro* (1999)

 Loyola Brandão - *O menino que vendia palavras* (2007)

 Luciano Pontes - *Uma história sem pé nem cabeça* (2006)

- 📖 Lynn Roberts - *Chapeuzinho Vermelho – Uma história borbulhante* (2009); *Rapunzel – um conto de fadas fabuloso* (2009), trad. Denise K. Dognini
- 📖 Marcia Muraco - *Chapeuzinho Vermelho e o arco-íris – uma história sem lobo* (2006)
- 📖 Márcio Vassallo - *A princesa Tiana e o sapo Gazé* (1998)
- 📖 Maria Tatar - *Contos de fadas* (2004), Org.: *João e Maria; Chapeuzinho Vermelho; Branca de Neve; O rei sapo; João e o pé de feijão* (Irmãos Grimm); *O pequeno Polegar; O gato de botas; O Barba-Azul; Chapeuzinho Vermelho* (Charles Perrault); *A história dos três ursos* (Anônimo); *A Pequena Vendedora de Fósforos; A princesa e a ervilha; O patinho feio* (H. C. Andersen); *Molly Whuppie; A história dos três porquinhos* (J. Jacobs)
- 📖 Marina Colasanti - *Uma ideia toda azul* (1979); *Mão na massa* (1990); *O homem que não parava de crescer* (2005)
- 📖 Mário Prata - “Chapeuzinho Vermelho de Raiva” (1979)
- 📖 Marta D. Martins - *Maricota e Cocota* (2009)
- 📖 Marta Lagarta - *Mamãe bela, mamãe fera* (2010)
- 📖 Matilde Rosa Araújo - *O capuchinho Cinzento* (2008)
- 📖 Maurício de Souza - *João e Maria* (2008); *Chapeuzinho Vermelho* (2008); *O príncipe sapo* (2008)
- 📖 Maurício Veneza - *Chapeuzinho Vermelho do jeito que o lobo contou* (1999)
- 📖 Monteiro Lobato - *A Reforma da Natureza* (1994); *Reinações de Narizinho* (2007, vol. 2); *Memórias de Emília* (2007); *A Chave do Tamanho* (2003); *Hans Staden* (1977); *Contos de Andersen* (1958), trad. e adap.
- 📖 Pedro Bandeira - *O fantástico mistério de Feiurinha* (1999)
- 📖 Regina Lucia Pires Nemer - *A festa do sapo na beira do lago* (2002)
- 📖 Ricardo Azevedo - *Contos de bichos do mato* (2005); *Contos de enganar a morte* (2005)

- 📖 Ricardo da Cunha Lima - *Cambalhota* (2003); *Do avesso* (2006); *De cabeça pra baixo* (2007, 5ª reimpressão);
- 📖 Roberto Piumini (reconto) - *Branca de Neve* (2010); *Chapeuzinho Vermelho* (2010); *Os três porquinhos* (2010); *A princesa e a ervilha* (2010); *A cigarra e a formiga* (2010); *O pequeno Polegar* (2010); *O gigante egoísta* (2010); *João e Maria* (2010), trad. Daniela Bunn
- 📖 Rosana Ramos - *A formigadinha* (2006)
- 📖 Roseana Murray - *Poemas e comidinhas* (2008), *Carteira de identidade* (2010)
- 📖 Rubem Alves - “Chapeuzinho Vermelho” (2002)
- 📖 Rui de Oliveira, textos de Luciana Sandroni - *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* (2005)
- 📖 Ruth Rocha (reconto) - *O barba-azul* (2004); *Romeu e Julieta* (2004)
- 📖 Sandra Aymone - *Chapeuzinho de palha e o primeiro livro* (2005)
- 📖 Sérgio Capparelli - *Boi da Cara Preta* (1983); *A árvore que dava sorvete* (1999); *111 poemas para crianças* (2007)
- 📖 Sheilla Alves - *O gato de sapatinhos vermelhos* (2003); *O lobo, os três pilantrinhas e a boba de chapeuzinho* (2004)
- 📖 Simon Quitterie - *Uma sopa 100% bruxesca* (2010), trad. Heloisa Jahn
- 📖 Simone S. Wajman - *O ovo e o vovô* (2001)
- 📖 Stephen Player (reconto) - *Chapeuzinho Vermelho* (2007), trad. Ed. Caramelo
- 📖 Tatiana Belinky - *A cesta da Dona Maricota* (2007); *História de lobo* (2008); *Limeriques da Cocanha* (2008); *Que jejum!* (2010); tradução/reconto: *A bela adormecida no bosque* (1996); *O rei sapo* (1996); *O lobo e os sete cabritinhos* (1997); *A gata borralheira* (1998); *O gato de botas* (2005)
- 📖 Tony Ross - *O menino que gritava lobo* (2009), trad. Heloisa Jahn
- 📖 Vera Southgate (reconto) - *Gato de botas* (2006), trad. Ed. Caramelo

Anexo: Gianni Rodari – *vita e opere*

Gianni Rodari

I cinque libri

Storie fantastiche, favole, filastrocche

Disegni di Bruno Munari

Con una nota di Pino Boero

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE



21300009907



SBD-FFLCH-USP



167235

Einaudi

Vita.

- 1920 23 ottobre: nasce a Omegna (Novara) sul lago d'Orta.
- 1929 Muore il padre. La madre e i due figli si trasferiscono a Gavirate (Varese).
- 1931 Entra nel seminario di San Pietro Martire di Seveso (Milano).
- 1934 Esce dal seminario e prende da privatista il diploma di terza ginnasiale; inizia a frequentare l'Istituto magistrale Manzoni di Varese.
- 1937 Studiando da solo fa due anni in uno e si diploma maestro.
- 1938 Per sei mesi lavora a Cascina Piana (Sesto Calende) come istitutore presso una famiglia di ebrei tedeschi fuggiti dalla Germania.
- 1939 Si iscrive alla Facoltà di Lingue dell'Università cattolica di Milano, ma dopo alcuni esami abbandona i corsi; insegna a Brusimpiano (Varese); all'inizio dell'anno scolastico 1939-1940 insegna brevemente a Ronco di Angera e a Cardana (Besozzo).
- 1940 All'entrata in guerra dell'Italia non viene richiamato alle armi perché rivedibile per ragioni di salute.
- 1941 Vince il concorso da maestro e insegna come supplente a Uboldo (Saronno).
- 1943 Nel dicembre viene richiamato alle armi dalla Repubblica Sociale Italiana e mandato all'ospedale di Baggio a Milano; nel frattempo era entrato in contatto con alcuni comunisti.
- 1944 Nel maggio entra in clandestinità e si iscrive al Pci.
- 1945 Inizia a dirigere «L'Ordine Nuovo» (fino al '47), periodico della federazione comunista di Varese.
- 1947 Arriva alla redazione milanese del quotidiano comunista «l'Unità» (il 18 luglio compare il suo primo articolo).
- 1949 Su «l'Unità» di Milano apre la rubrica *La domenica dei Piccoli* (dal 13 marzo al 5 febbraio 1950). Inizia a collaborare a «Vie Nuove» (fino al 17 maggio '62 con articoli, ma soprattutto con testi dedicati ai bambini).

- 1950 Lascia «l'Unità» di Milano e si trasferisce a Roma chiamato da Giancarlo Pajetta a fondare (il primo numero porta la data del 3 settembre) e a dirigere (fino al '53) con Dina Rinaldi il periodico per ragazzi il «Pioniere», cui collaborerà fino al '62, anno in cui cessa la pubblicazione.
 Continua a collaborare a «l'Unità» (edizione di Roma).
 9 aprile: inizia a collaborare a «Noi Donne» (fino al 19 ottobre '68).
Il libro delle filastrocche [1].
- 1951 *Il teatro del Pioniere* [2].
Manuale del Pioniere [3].
Il romanzo di Cipollino [4].
 Collabora con articoli, filastrocche, racconti, commedie a «La repubblica dei ragazzi», rivista mensile per dirigenti dell'Associazione Pionieri d'Italia (fino al '55).
- 1952 13 marzo: inizia su «l'Unità» di Roma la rubrica *Il Novellino del giovedì* (con qualche interruzione fino al 4 agosto '55).
 Novembre: primo viaggio in Urss.
Le carte parlanti [5].
Gli animali parlanti [6].
Le avventure di Scarabocchio [7].
Cipollino e le bolle di sapone [8].
Il contafavole [9].
Le favole della volpe [10].
Il libro dei mesi [11].
Il treno delle filastrocche [12].
- 1953 25 aprile: sposa Maria Teresa Ferretti.
 13 dicembre: fonda e dirige «Avanguardia» (fino al 29 luglio '56), organo nazionale della Fgci.
- 1954 *Il viaggio della Freccia Azzurra* [13].
- 1955 Inizia su «l'Unità» di Roma e di Milano la rubrica per i più piccini *Il libro dei perché* (dal 18 agosto al 10 gennaio '57).
Compagni Fratelli Cervi [14].
- 1956 Diventa caporedattore a «l'Unità» di Roma.
Una scuola grande come il mondo [15].
- 1957 24 gennaio: nasce la figlia Paola.
 9 maggio: inizia sempre su «l'Unità» di Roma la rubrica per i piccoli *La posta dei perché* (fino al 6 maggio '58).
- 1958 Inizia sul «Pioniere» la rubrica *L'angolo di Rodari* (dal 5 ottobre al 1° maggio '60).
 Dicembre: inizia a lavorare a «Paese Sera» (fino alla scomparsa).
Gelsomino nel paese dei bugiardi [16].

- 1959 Inizia a collaborare a «La Via Migliore» (dall'ottobre al maggio '76).
- 1960 *Filastrocche in cielo e in terra* [17].
- 1961 Inizia a collaborare al «Corriere dei Piccoli» (dal 26 marzo al 10 marzo '77).
Pubblica sul n. 3 (giugno) della rivista «Il Caffé», diretta da Giambattista Vicari, cinque poesie satiriche; altre seguiranno in anni successivi (1962, 1968, 1980).
- 1962 *Favole al telefono* [18].
Il pianeta degli alberi di Natale [19].
Gip nel televisore. Favola in orbita [20].
- 1963 13 giugno: inizia a collaborare a «Il Pioniere dell'Unità», inserto del giovedì per i più piccoli (fino al 22 aprile 1965).
Secondo viaggio in Urss.
Castello di carte [21].
- 1964 Ottobre: inizia a collaborare a «Il Giornale dei Genitori».
Il libro degli errori [22].
Il cantastorie [23].
- 1965 Vince il premio Antonio Rubino del Lions Club di Sanremo.
- 1966 *La torta in cielo* [24].
- 1967 Terzo viaggio in Urss.
18 maggio: presentazione di *Il pennacchio* di Carlo Brizzolara al Circolo della Stampa di Napoli.
Gip nel televisore e altre storie in orbita [26].
- 1968 Muore la madre.
Inizia a dirigere «Il Giornale dei Genitori» (fino al '77).
17 marzo: inizia sul «Corriere dei Piccoli» la rubrica *I punti di Rodari* (fino al 25 gennaio 1970).
- 1969 *Venti storie più una* [28].
- 1970 Riceve il premio Andersen, «Nobel» della letteratura per l'infanzia.
Novembre: inizia su «Paese Sera» la rubrica *Dialoghi con i genitori* (fino al giugno 1975).
Le filastrocche del cavallo parlante [29].
- 1971 *Tante storie per giocare* [30].
Settembre-ottobre: compie un viaggio in Cina.
- 1972 6-10 marzo: a Reggio Emilia partecipa agli *Incontri con la Fantastica*.
Gli affari del signor Gatto [31].

- 1973 Quarto viaggio in Urss.
Novelle fatte a macchina [31].
Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie [33].
- 1974 7-8 dicembre: partecipa a Genova al dibattito *Scuola e potere* organizzato da M. C. E. e Cgil-Scuola.
Marionette in libertà [35].
Turista in Cina [36].
La filastrocca di Pinocchio [37].
- 1975 Agosto: inizia a collaborare a La Spezia al progetto di «Teatro Aperto '74», che si conclude con il debutto di *La storia di tutte le storie* il 20 marzo '77.
- 1977 Marzo: inizia su «Paese Sera» la rubrica *A porte aperte* (fino al febbraio '79).
- 1978 Primo viaggio in Bulgaria.
 16-18 dicembre: incontro con le classi elementari dell'Istituto dei Maristi di Giugliano (Napoli).
C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio [38].
Il teatro. I ragazzi la città. «La storia di tutte le storie» [39].
La gondola fantasma. Gli affari del signor Gatto. I viaggi di Giovannino Perdigiorno [40].
- 1979 23 febbraio: conferenza a Bitonto nella scuola elementare «Cassano» su *Scrivere oggi per bambini*.
 23 marzo: incontro con gli alunni di Arezzo.
 Giugno: secondo viaggio in Bulgaria per la chiusura dell'Anno del fanciullo.
 29 agosto - 28 ottobre: quinto viaggio in Russia (progetto di volume sulla vita dei bambini sovietici).
Parole per giocare [41].
Bambolik [42].
 Entra con *C'era due volte il barone Lamberto* nella rosa dei tre finalisti del Premio Monza, ma i ragazzi della giuria premiano *Il coraggio di vivere* di Rossana Guarnieri.
 Novembre: inizia su «Paese Sera» la rubrica *Personale* (fino al 30 marzo).
- 1980 23 gennaio: conferenza al Teatro Piccinini di Bari su *Quello che i bambini insegnano ai grandi*.
 10 aprile: ricovero.
 11 aprile: intervento alla gamba sinistra per liberare una vena occlusa.

- 14 aprile: muore per collasso cardiaco.
Il gioco dei quattro cantoni [43].
I nani di Mantova [44].
- 1981 *Piccoli vagabondi* [45].
Esercizi di fantasia [46].
Filastrocche lunghe e corte [47].
- 1982 Nel decennale della *Grammatica della fantasia* si svolge a Reggio Emilia (10-12 novembre) il convegno *Se la fantasia cavalca con la ragione. Prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*.
Atalanta [48].
Il cane di Magonza [49].
- 1983 Si svolge a Omegna (26-27 maggio) il convegno *Rodari e la sua terra. Storie di re Mida* [50].
- 1984 *Giochi nell'Urss. Appunti di viaggio* [51].
Il libro dei perché [52].
- 1985 *Il secondo libro delle filastrocche* [53].
Le avventure di Tonino l'invisibile [54].
- 1986 *Filastrocche per tutto l'anno* [55].
- 1987 *Gli esami di Arlecchino* [56].
Chi sono io? I primi giochi di fantasia [57].
Fiabe lunghe un sorriso [58].
- 1988 *Io e gli altri. Nuovi giochi di fantasia* [59].
- 1989 *Il giudice a dondolo* [60].
- 1990 *Il pianeta Acca Zeta* [61].
La storia degli uomini [62].
Il cavallo saggio [63].
Il gatto viaggiatore e altre storie [64].
Prime fiabe e filastrocche (1949-1951) [65].
O carcerier che tieni la penna in mano. La ricerca sul canto sociale [66].
- 1991 *La legge del cortile* [67].
Il ragioniere a dondolo. L'omino delle nuvole. Perché i re sono re? È nato prima l'uovo o la gallina? Il naso della festa. Il lupo e il grillo. Il gatto parlante [68].
- 1992 *Le storie* [69].
Scuola di fantasia [70].
 Esce nella PBE di Einaudi *Una storia, tante storie. Guida all'opera di Gianni Rodari* di Pino Boero.

Si svolge a Orvieto (25-26 ottobre) il convegno *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*.

Numeri sottozero [71].

Perché l'arcobaleno esce quando piove [72].

Il Fante di picche [73].

1993 *Buongiorno alla scuola* [74].

Il vecchio orologio [75].

Escono dagli Editori Riuniti gli atti del convegno di Orvieto, *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*, a cura di M. Argilli, L. Del Cornò, C. De Luca.

Opere.

1. *Il libro delle filastrocche*, illustrazioni di G. Mafai, prefazione di D. Lajolo, Edizioni del «Pioniere», [Roma] [1950]; a cura di L. Paciscopi, illustrazioni di V. Berti, Edizioni Toscana Nuova, Firenze 1951² [1952]³.
2. *Il teatro del Pioniere* (n. 1, febbraio 1951), supplemento della rivista «La repubblica dei ragazzi», n. 1, gennaio 1951 [sommario: *I ragazzi e le fate* (fiaba in un atto), *La fiaba dell'erba voglio* (fiaba in un atto), *Gli esami di Arlecchino* (farsa in un atto)].
3. *Manuale del Pioniere*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1951.
4. *Il romanzo di Cipollino*, illustrazioni di R. Verdini, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1951; poi con varianti e con il titolo *Le avventure di Cipollino*, Editori Riuniti, Roma 1957. Il volume ha avuto innumerevoli ristampe fra cui quella destinata al cofanetto degli Editori Riuniti (1971) contenente anche *La Freccia Azzurra*, *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, *Venti storie piú una*. Dal 1982 il romanzo è disponibile anche in edizione scolastica nella collana «Nuova scuola lettura». Cfr. anche [69].
5. *Le carte parlanti*, a cura di L. Paciscopi, illustrazioni di R. Verdini, Edizioni Toscana Nuova, Firenze 1952. Nel '63 sono state ripubblicate in forma ridotta in *Il castello di carte* [cfr. 21]. Il testo originale è invece ripreso sia in *Prime fiabe e filastrocche* [cfr. 65] sia in *Le carte parlanti* (Biblioteca del Vascello, Roma 1993) che riproduce anche le illustrazioni originali di Verdini.
6. *Gli animali parlanti*, disegni di Flora [F. Capponi], testo di Esopino [G. Rodari], Edizioni di Cultura Sociale, Roma [1952].
7. *Le avventure di Scarabocchio*, tavole di R. Verdini, Edizioni di Cultura Sociale, Roma [1952].
8. *Cipollino e le bolle di sapone*, tavole di R. Verdini, testo di Giampiccolo [G. Rodari], Edizioni di Cultura Sociale, Roma [1952].
9. *Il contafavole*, disegni di Flora [F. Capponi], testo di Esopino [G. Rodari], Edizioni di Cultura Sociale, Roma [1952].

10. *Le favole della volpe*, disegni di Flora [F. Capponi], versi di Esopino [G. Rodari], Edizioni di Cultura Sociale, Roma [1952].
11. *Il libro dei mesi*, tavole di F. Capponi, Edizioni di Cultura Sociale, Roma [1952].
12. *Il treno delle filastrocche*, illustrazioni di F. Capponi, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1952.
13. *Il viaggio della Freccia Azzurra*, illustrazioni di N. Boselli, copertina di V. Berti, Centro Diffusione Stampa, Firenze [1954]; poi con varianti e con il titolo *La Freccia Azzurra*, illustrazioni di M. E. Agostinelli, Editori Riuniti, Roma 1964. Il volume ha avuto innumerevoli ristampe anche con diversa veste editoriale, fra cui quella destinata al cofanetto degli Editori Riuniti (1971) contenente anche *Le avventure di Cipollino*, *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, *Venti storie più una*; l'ultima degli Editori Riuniti con nuovo design è del 1987; nel '90 è uscita per i lettori e gli abbonati di «l'Unità» una nuova edizione (a cura di C. De Luca, illustrazione di G. Peg e L. Munforti, «l'Unità» - Editori Riuniti); due le edizioni scolastiche del libro: la prima del 1985 nella collana «Topo di Biblioteca» della Piccoli, l'altra del '91 (a cura di V. Giuffrida, illustrazioni di M. E. Agostinelli, Einaudi Scuola, Milano). Cfr. anche [69].
14. *Compagni Fratelli Cervi*, Tipografia Popolare, Reggio Emilia [1955].
15. *Una scuola grande come il mondo*, Edizioni Potente F.G.C.I., Firenze 1956.
16. *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, illustrazioni di R. Verdini, Editori Riuniti, Roma 1958. Il volume ha avuto innumerevoli ristampe fra cui quella destinata al cofanetto degli Editori Riuniti (1971) contenente anche *Le avventure di Cipollino*, *La Freccia Azzurra*, *Venti storie più una*; l'ultima ristampa degli Editori Riuniti con nuovo design è del 1987. Cfr. anche [69].
17. *Filastrocche in cielo e in terra*, disegni di B. Munari, Einaudi, Torino 1960. Dopo l'edizione nella collana «Libri per ragazzi / 6» le filastrocche uscirono con l'aggiunta di una nota introduttiva e di parte dei testi di *Le filastrocche del cavallo parlante* [cfr. 29] nella collana «Gli struzzi / 28». Dal 1990 le *Filastrocche in cielo e in terra* [edizione del '72] sono disponibili nelle *Opere complete di Gianni Rodari* della Emme Edizioni - Einaudi con disegni aggiunti da B. Munari e una nota al testo di P. Boero.
18. *Favole al telefono*, disegni di B. Munari, Einaudi, Torino 1962. Dopo l'edizione nella collana «Libri per ragazzi / 7», le favole uscirono sempre da Einaudi (1971) con l'aggiunta di una nota introduttiva nella collana «Gli struzzi / 14». Nel '72 nove favole furono riprese nel prezioso album «Tantibambini / 5» e illustrate dalle fotografie di Alberto Munari; nel 1983 le *Favole al telefono* uscirono in edizio-

- ne scolastica («Lectures per la scuola media / 67» a cura di M. Bordonali e P. Moretti, introduzione di L. Malerba). Dal 1990 sono disponibili nelle *Opere complete di Gianni Rodari* della Emme Edizioni - Einaudi con i disegni di B. Munari e una nota al testo di P. Boero.
19. *Il Pianeta degli alberi di Natale*, disegni di B. Munari, Einaudi, Torino 1962 (collana «Libri per ragazzi / 11»).
 20. *Gip nel televisore. Favola in orbita*, disegni di G. Carloni, Mursia, Milano 1962.
 21. *Castello di carte*, illustrazioni di E. Luzzati, Mursia, Milano 1963. Si tratta della riduzione di *Le carte parlanti* [cfr. 5].
 22. *Il libro degli errori*, disegni di B. Munari, Einaudi, Torino 1964. Dopo la prima edizione nei «Libri per ragazzi / 15» il volume fu ripubblicato nel '77 nella collana «Gli struzzi / 143». Dal 1991 il libro è disponibile nelle *Opere complete di Gianni Rodari* della Emme Edizioni - Einaudi con i disegni di B. Munari e una nota al testo di M. Argilli.
 23. *Il cantastorie. Storie a piedi e in automobile*, illustrazioni di L. Guida, Automobile Club d'Italia, Milano 1964.
 24. *La torta in cielo*, disegni di B. Munari, Einaudi, Torino 1966. Dal 1991, dopo innumerevoli ristampe in «Libri per ragazzi / 19», il romanzo è disponibile nelle *Opere complete di Gianni Rodari* della Emme Edizioni - Einaudi con i disegni di B. Munari e una nota al testo di M. Argilli. Nel 1993, infine, il romanzo è uscito nella nuova «Einaudi Ragazzi - Storie e rime / 9» con le illustrazioni di F. Altan.
 25. *Gli indovinelli del professor BP. È nata prima l'auto o la benzina?*, Ufficio Stampa della BP Italiana, Milano 1966.
 26. *Gip nel televisore e altre storie in orbita*, illustrazioni di G. Carloni e M. Pepeu, Mursia, Milano 1967. Il libro, dopo questa edizione nella collana «Piccola Biblioteca dei ragazzi / 7» fu riedito (1975) nella collana «Corticelli / 141» con l'aggiunta di due storie. Il libro è disponibile anche nei «Tascabili per la scuola» di Mursia (1982) con apparato didattico a cura di O. Bertacchi e S. Alvaro. Lo stesso editore dal '90 pubblica separatamente i racconti di Gip nella collana di «libri profumati» «beccogiallo»; fino a oggi sono usciti: *La casa volante* (illustrazioni di G. Ioni, «profumo pescarosa», 1990), *I Karpiani e la torre di Pisa* (illustrazioni di G. Ioni, «profumo di fragorella», 1990), *L'aeroplano sconosciuto* (illustrazioni di A. Vignola, «profumo melicor», 1990), *Tutto cominciò con un cocodrillo* (illustrazioni di G. Ioni, «profumo fragorella», 1991), *Delfina al ballo* (illustrazioni di G. Lelas, «profumo pescarosa», 1991), *Il mondo in un uovo* (illustrazioni di G. Lelas, «profumo fragorella», 1991), *Il principe gelato* (illustrazioni di D. Montanari, «profumo oranella», 1992), *Il robot che voleva dormire*, (illustrazioni di G. Ioni, «profumo fragorella», 1992).

27. *Con Bip e Pip sul pianeta petrolio*, Ufficio Relazioni Pubbliche della BP Italiana, Milano 1967.
28. *Venti storie piú una*, illustrazioni di L. Neri, Editori Riuniti, Roma 1969. Il volume ha avuto innumerevoli ristampe fra cui quella destinata al cofanetto degli Editori Riuniti (1971) contenente anche *Le avventure di Cipollino*, *Gelsomino nel paese dei bugiardi*, *La Freccia Azzurra*; nel 1981 le *Venti storie piú una* sono state riedite con una breve nota introduttiva nella collana «Nuova scuola letture / 3».
29. *Le filastrocche del cavallo parlante*, illustrazioni di S. Calí, Emme Edizioni, Milano 1970; il volume fino al 1979 ebbe quattro ristampe; nel 1981 fu inserito sempre dalla stessa casa editrice nella piccola collana «Il nano rosso».
30. *Tante storie per giocare*, illustrazioni di Paola [Rodari], Editori Riuniti, Roma 1971; nel '77 anche Einaudi pubblicò il volume senza le illustrazioni e senza la storia *Il giro della città* («Gli struzzi / 146»). Del volume esistono anche due edizioni scolastiche, una nella collana «Nuova scuola letture» degli Editori Riuniti (1982), l'altra ridotta nel numero delle storie (dodici rispetto alle venti iniziali) e fornita di apparato didattico (a cura di L. Benatti, illustrazioni di S. Balzeretti, Piccoli, [Milano] [1984]).
31. *Gli affari del signor Gatto*, disegni di E. Agostinelli, Einaudi, Torino 1972. Il racconto compreso nella collana «Tantibambini / 4» sarà ripubblicato in *La gondola fantasma*. *Gli affari del signor Gatto*. *I viaggi di Giovannino Perdigiorno* [cfr. 39].
32. *Novelle fatte a macchina*, illustrazioni di Paola [Rodari], Einaudi, Torino 1973. Il libro dopo la collocazione nella collana «Libri per ragazzi / 34» fu inserito da Einaudi in «Gli struzzi / 119» (1977) e in «Lecture per la scuola media / 43» (a cura dell'autore, 1977).
33. *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino 1973.
34. *I viaggi di Giovannino Perdigiorno*, illustrazioni di F. Corona, Einaudi, Torino 1973. Le poesie comprese nella collana «Tantibambini / 18» saranno ripubblicate in *La gondola fantasma*. *Gli affari del signor Gatto*. *I viaggi di Giovannino Perdigiorno* [cfr. 39].
35. *Marionette in libertà*, illustrazioni di Paola [Rodari], inserto per i ragazzi di «il giornale dei genitori», (n. 1, gennaio 1974), poi Einaudi, Torino 1974. Il volume è inserito solo nella collana «Libri per ragazzi / 47».
36. *Turista in Cina*, «I Grandi Servizi di "Paese Sera"», n. 7, Roma, aprile 1974.
37. *La filastrocca di Pinocchio*, tavole di R. Verdini, Editori Riuniti, Roma 1974. Il volume ha avuto nel 1985 un'edizione con veste grafica diversa e rinnovata.

38. *C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio*, Einaudi, Torino 1978. Dopo l'edizione in «Gli struzzi / 160» il romanzo ha avuto un'edizione scolastica curata dall'autore («Lecture per la scuola media / 53») e una in «Libri per ragazzi / 72», illustrazioni di Paola [Rodari], 1982. Dal 1992 è disponibile con le illustrazioni di F. Maggioni nella nuova «Einaudi Ragazzi - Narrativa / 12».
39. *Il teatro. I ragazzi la città. «La storia di tutte le storie»* [in collaborazione con Teatro aperto '74 ed E. Luzzati], Emme, Milano 1978.
40. *La gondola fantasma. Gli affari del signor Gatto. I viaggi di Giovanni-no Perdigiorno*, disegni [per *La gondola fantasma* uscita come inserto per i ragazzi su «il giornale dei genitori», n. 2, febbraio 1974] di P. Rodari, Einaudi, Torino 1978. Il volume della collana «Gli struzzi / 175» raccoglie i testi di 31 e 34.
41. *Parole per giocare*, illustrazioni di F. Tonucci, presentazione di T. De Mauro, Manzuoli, Firenze 1979.
42. *Bambolik*, illustrazioni di L. Roveri e N. Orlich, La Sorgente, Milano 1979.
43. *Il gioco dei quattro cantoni* [quarta di copertina di I. Calvino], Einaudi, Torino 1980. Dopo l'edizione in «Gli struzzi / 223» il volume è stato inserito in «Libri per ragazzi / 69» (illustrazioni di B. Munari, 1981).
44. *Inani di Mantova*, illustrazioni di M. C. Mercanti, Lisciani & Giunti, Teramo-Firenze 1980. Dopo l'edizione nella collana «C'era non c'era», il testo è stato ristampato nella stessa collana, riproposta dopo dieci anni in nuova veste editoriale, piccolo formato e apparato didattico (a cura di R. Rucci, illustrazioni di D. De Luca, Giunti & Lisciani, Firenze-Teramo 1990).
45. *Piccoli vagabondi*, commenti e note di L. Lombardo Radice e M. Argilli, Editori Riuniti, Roma 1981. Dopo l'edizione in «Biblioteca giovani / 11» il volume è stato ristampato dallo stesso editore nel 1987 in veste editoriale diversa e con una risistemazione dei commenti. Cfr. anche [69].
46. *Esercizi di fantasia* a cura di F. Nibbi, prefazione di T. De Mauro, Editori Riuniti, Roma 1981.
47. *Filastrocche lunghe e corte*, a cura di M. Argilli, illustrazioni di E. Luzzati, Editori Riuniti, Roma 1981.
48. *Atalanta*, a cura di M. Argilli, disegni di E. Luzzati, Editori Riuniti, Roma 1982. Nel 1985 il volume è stato pubblicato anche in edizione scolastica nella collana «Topo di Biblioteca» della Piccoli (a cura di R. Paternicò, S. Prini, G. Rota, disegni di A. Mari). Cfr. anche [69].

49. *Il cane di Magonza*, a cura di C. De Luca, prefazione di T. De Mauro, Editori Riuniti, Roma 1982.
50. *Storie di re Mida*, Einaudi, Torino 1983. Il libro, uscito nella collana «Gli struzzi / 277», non ha avuto altre edizioni.
51. *Giochi nell'Urss. Appunti di viaggio*, Einaudi, Torino 1984.
52. *Il libro dei perché*, a cura di M. Argilli, illustrazioni di E. Luzzati, Editori Riuniti, Roma 1984.
53. *Il secondo libro delle filastrocche*, Einaudi, Torino 1985. Il volume ha avuto solo un'edizione in «Gli struzzi / 299».
54. *Le avventure di Tonino l'invisibile*, a cura di M. Argilli, illustrazioni di E. Luzzati, Editori Riuniti, Roma 1985.
55. *Filastrocche per tutto l'anno*, a cura di M. Argilli, illustrazioni di E. Luzzati, Editori Riuniti, Roma 1986.
56. *Gli esami di Arlecchino. Teatro per ragazzi*, Einaudi, Torino 1987.
57. *Chi sono io? I primi giochi di fantasia*, a cura di C. De Luca, illustrazioni di R. Catamo, Editori Riuniti, Roma 1987.
58. *Fiabe lunghe un sorriso*, a cura di M. Argilli, Editori Riuniti, Roma 1987.
59. *Io e gli altri. Nuovi giochi di fantasia*, a cura di C. De Luca, illustrazioni di R. Catamo, Editori Riuniti, Roma 1988.
60. *Il giudice a dondolo*, a cura di C. De Luca, prefazione di G. Manacorda, Editori Riuniti, Roma 1989. Cfr. [69].
61. *Il pianeta Acca Zeta*, a cura di M. Di Rienzo, illustrazioni di C. Mariniello, Giunti-Marzocco, Firenze 1989.
62. *La storia degli uomini*, a cura di C. Bermani, Edizioni Città di Omegna, Omegna 1990.
63. *Il cavallo saggio. Poesie Epigrafi Esercizi*, a cura di C. De Luca, prefazione di E. Sanguineti, Editori Riuniti, Roma 1990.
64. *Il gatto viaggiatore e altre storie. Antologia di racconti favole filastrocche*, a cura di C. De Luca, prefazione di T. De Mauro, «l'Unità» - Editori Riuniti 1990.
65. *Prime fiabe e filastrocche (1949-1951)*, a cura di M. Argilli e P. Boero, illustrazioni di bambini, Emme Edizioni - Einaudi, Torino 1990. Dal 1993 è disponibile con lo stesso titolo una scelta di testi dell'edizione originale (illustrazioni di F. Altan, «Einaudi Ragazzi - Storie e rime / 7»).
66. *O carcerier che tieni la penna in mano. La ricerca sul canto sociale di Gianni Rodari e Ernesto de Martino (1949-1953)*, a cura di C. Bermani, Edizioni Città di Omegna, Omegna 1990.

67. *La legge del cortile. Poesie*, disegni di C. Budetta, introduzione di C. De Luca, postfazione di G. Pedicini, Laboratorio Dadodue - Edizioni extra/arte, Salerno-Napoli 1991 [edizione fuori commercio in mille copie numerate].
68. *Il ragioniere a dondolo, L'omino delle nuvole. Perché i re sono re? È nato prima l'uovo o la gallina? Il naso della festa. Il lupo e il grillo. Il gatto parlante*, a cura di C. De Luca, illustrazioni di E. Luzzati, C. Rapaccini, L. Munforti, G. Peg, Mirek, Editori Riuniti, Roma 1991 [insieme al cofanetto dei volumetti viene consegnata la cassetta con «un film inedito tratto dal racconto di Gianni Rodari *A giocare col bastone*» e intitolato *Il bastone magico*].
69. *Le storie [Cipollino. Piccoli vagabondi. La Freccia Azzurra. Gelsomino nel paese dei bugiardi. Atalanta. Il giudice a dondolo]*, a cura di C. De Luca, prefazione di A. Asor Rosa, Editori Riuniti, Roma 1992.
70. *Scuola di fantasia* [scritti pedagogici sparsi], a cura di C. De Luca, prefazione di M. Lodi, Editori Riuniti, Roma 1992.
71. *Numeri sottozero*, a cura di C. De Luca, illustrazioni di N. Costa, Editori Riuniti, Roma 1992.
72. *perché l'arcobaleno esce quando piove?*, a cura di C. De Luca, illustrazioni di N. Costa, Editori Riuniti, Roma 1992.
73. *Il Fante di picche*, a cura di C. De Luca, illustrazioni di M. Toesca, Editori Riuniti, Roma 1992.
74. *Buongiorno alla scuola*, a cura di C. De Luca, illustrazioni di R. Catamo, Editori Riuniti, Roma 1993.
75. *Il vecchio orologio*, a cura di C. De Luca, illustrazioni di C. Rapaccini, Editori Riuniti, Roma 1993.



Foto de meu acervo pessoal

Contato: danibunn@yahoo.com.br

Blog Digestão: <<http://danibunn.blogspot.com>>

Revisão textual: Tony R. M. Rodrigues
tudosimples@gmail.com

A versão em cores desta tese está disponível no *site*
da Biblioteca da UFSC