
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

FÁBULA RENOVADA, DITADURA QUESTIONADA: A FLORESTA AZUL, DE ORÍGENES LESSA

Amaya Obata Mouriño de Almeida Prado (UFMS/CPTL)
amaya.prado@gmail.com

RESUMO: O objetivo deste trabalho é apresentar a obra *A Floresta Azul* (1973), de Orígenes Lessa (1903-1986) como uma “fábula renovada”, ou a atualização das fábulas tradicionais, que neste contexto político se prestaria a alertar os leitores sobre a violência e a falta de liberdade do período ditatorial. Analisa-se a escrita de protesto, tanto pela tematização da resistência quanto por suas características estruturais que apontam a união do povo e o uso da inteligência e da linguagem como forma de reação. Operando indutivamente, o trabalho parte de considerações sobre o conto de fadas renovado, noção estabelecida por Lajolo e Zilberman (1988).

PALAVRAS-CHAVE: literatura Infanto-juvenil; Orígenes Lessa; resistência; fábula renovada.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Leitores diletantes e estudiosos da Literatura Infanto-juvenil brasileira freqüentemente se surpreendem com obras que provocam certo espanto, por questionarem crítica e abertamente temas antes impensáveis para seu público como sexualidade, conflitos na construção da identidade, tanto individual como de um grupo ou nação, e também – por que não? – política. É o caso de algumas obras de Orígenes Lessa (1903-1986), escritor, jornalista, pesquisador da literatura e cultura brasileiras, que a durante a década de 1970, auge do governo militar repressor no país, resolve publicar também obras para o público jovem. Não deixa de ser curioso o fato de que *A Floresta Azul* (1973), abertamente contestadora, tenha circulado em plena época de repressão e censura.

Inicialmente será necessário situar brevemente o contexto sócio-político da época em que foi lançada a obra para, em seguida, observar-se o modo como a cultura em geral, e a literatura mais especificamente, reagem a este estado de coisas. Assim será

possível compreender melhor os novos rumos da literatura infanto-juvenil do período, identificando as diversas categorias surgidas à época, dentre as quais estão os “contos de fadas tradicionais renovados”. Há que se observar também o gênero da fábula, conceituando-o rapidamente, antes da análise mais atenta de *A Floresta Azul*.

CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO: O BRASIL DA DÉCADA DE 1970

Os últimos anos da década de 1960 assistem a um notável crescimento econômico sob o comando de Juscelino Kubitschek, presidente lembrado pelo empenho em acelerar a modernização, com o projeto “cinquenta anos em cinco”. A instalação da indústria automobilística e a construção de uma nova capital federal, Brasília, acontecem num clima cultural de semelhante euforia, com o futebol e a *Bossa Nova* ganhando o mundo, com a intensa produção do *Cinema Novo*. Enquanto isso, “a fragilidade social endêmica do país persistia inalterada” (Silverman 2000: 23).

Os governos seguintes indicavam uma tendência esquerdizante. O presidente João Goulart decretou a estatização de importantes empresas e criou mecanismos que possibilitariam a reforma agrária reivindicada por parte da população rural. Isso fez crescer a inquietação de poderosos setores da sociedade, de interesses conservadores, que apoiaram as forças armadas a ponto de permitir um golpe militar. Ainda segundo Silverman,

o poder mudava inconstitucionalmente de mãos. O Marechal Castelo Branco foi escolhido presidente, o primeiro de cinco militares nas duas décadas seguintes. A partir de 1964, leis arbitrárias, às vezes contraditórias, corporificadas num sem-fim de atos institucionais, foram promulgadas, sua severidade e número refletindo a diversa e crescente manifestação da insatisfação popular. (2000: 24)

O autor segue enumerando as arbitrariedades da ditadura militar, sobretudo depois da promulgação do Ato Institucional no. 5 em 1968: cassação de direitos políticos de cidadãos opositores; criação do SNI (Serviço Nacional de Informações); perseguição a líderes estudantis e suas organizações, postas na ilegalidade; dissolução de partidos políticos; um Congresso sempre em recesso; fechamentos das câmaras estaduais; suspensão da Constituição, abolição do direito básico de *habeas corpus*; proibição da sucessão vice-presidencial; suspensão das eleições de resultados desfavoráveis ao governo; censura dos meios de comunicação; revogação do direito de greve; tolerância de torturas e até de assassinatos no DOI-CODI, o Centro de Operações e Informações e Centro de Operações e Defesa Interna.

LITERATURA EM EXPANSÃO, APESAR DOS PESARES

Durante este período da ditadura, que se estende por toda a década de 1970 e a seguinte, floresceu uma geração de artistas e intelectuais que mesmo sob constante vigilância e ameaça produz uma arte compromissada, de combate, cujo alvo foi evidentemente o autoritarismo do governo militar. Para Ana Maria Machado, este foi “um caminho quase sem dúvidas – havia que dar um testemunho, trazer um protesto, expressar uma denúncia, . . . [os acontecimentos] exigiam uma tomada de posição firme e definida, clara, direta, acessível à leitura fácil de todos os leitores” (1999: 20).

O semanário humorístico *Pasquim* é um exemplo. Desafiou abertamente a censura, trabalhando em prol das vítimas do governo militar e contra a repressão, tanto nos cartuns quanto nos textos. Outros alvos dos censores foram os semanários *Opinião*, *Movimento* e *São Paulo*, o jornal *O estado de São Paulo* e a revista *Veja*. No rádio e na televisão eram especialmente controladas as músicas de cantores e compositores engajados, como Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, estes dois últimos tendo vivido no exílio durante o governo Médici (Skidmore 1988: 268).

Silverman (2000: 33) sustenta que, enquanto imprensa, música popular e teatro se submetiam ao controle implacável dos censores, o romance se desenvolveu de forma vigorosa, disseminando a realidade cruel na qual estava mergulhado o país. Para este estudioso a literatura engajada socialmente, à exceção do teatro, permaneceu fora da alça de mira da censura, livre de interferência direta. A explicação para esta espécie de benevolência, afirma Silverman, reside no fato de que a influência do escritor sobre a opinião pública seria menor, em virtude do número reduzido de leitores, que ainda preferiam, em sua maioria, “os best-sellers americanos ou europeus traduzidos e as coletâneas de contos e crônicas descomplicadas . . . Nesse mercado tão diminuído, grande parte dos leitores de ficção são seus próprios criadores” (2000: 32-33).

Contribuindo para este vigor, surgiam produções literárias que lançaram mão de gêneros antes considerados marginais, como poesia de mimeógrafo e literatura infantil, normalmente livres dos olhares dos censores. Não se pode desconsiderar o fato de que estas produções driblavam a censura porque se apoiavam em seu caráter ficcional e se manifestavam metaforicamente, “criando um texto ambíguo, polissêmico, carregado de alusões e significados ocultos, capaz de ser decifrado em várias camadas distintas, por leituras diversas, . . . descobrindo em toda parte procedimentos literários de metalinguagem e intertextualidade, até então insuspeitados no gênero” (Machado 1999: 18). Ocorreu, neste mesmo período, o chamado *boom* da literatura brasileira, apesar da ditadura, ou talvez até mesmo por causa dela, conforme atestam os números: “A partir dos anos 70 se escreve muito: entre 1973 e 1979, o número de títulos editados no Brasil saltou de 7 080 para 13 228 e o número de exemplares, de 166 milhões para 249 milhões” (Lajolo & Zilberman 1988: 135)

Alguns dos fatores que contribuíram diretamente para este incremento quantitativo foram: a expansão, pela reforma educacional de 1972, do ensino médio e superior,

que passou a adotar livros e incentivar a leitura; a reformulação do INL – Instituto Nacional do Livro – fortalecendo a iniciativa privada com apoio a editoras, sem mecenatismo ou paternalismo; a profissionalização do homem de letras, que colocou seu conhecimento a serviço de uma produção nos moldes capitalistas. Na prática isto possibilitou a conciliação do “projeto de falar a grandes contingentes com o projeto de representação crítica da realidade social brasileira” (Lajolo & Zilberman 1988: 135) e a tão esperada consolidação do mercado consumidor.

A LITERATURA INFANTO-JUVENIL NA DÉCADA DE 70: VERTENTES

Na literatura destinada aos adultos este aumento de produção atinge principalmente a narrativa mais breve como o conto e a crônica, de tal modo rica que alguns críticos chegam a cogitar a existência de uma “geração de 1975”, comparável em certos aspectos, à da revolução modernista de 1922 (Machado, 1999: 19). Para Lajolo e Zilberman (1988: 124), este contexto favoreceu também a literatura infanto-juvenil, para a qual se desenvolveu um comércio especializado, com abertura de livrarias montadas em função deste público nos grandes centros urbanos. As autoras destacam também a crescente profissionalização de escritores e artistas gráficos e a adesão de autores consagrados pelo público adulto.

Quanto aos temas, a literatura para crianças vai aos poucos deixando o ambiente rural para, cada vez mais, focalizar o ambiente urbano, a princípio tão idílico e idealizado quanto foi o Brasil rural, mas em seguida revelando a realidade, os impasses e as crises que atingem a sociedade da época. Observam-se, a partir da década de 1970, novos rumos para o livro infantil. Uma característica mais ampla e fundamental é a modernização dos aspectos gráficos das edições. A acuidade da programação visual passa a ser alvo das preocupações, configurando visualmente o significado do texto, atuando ao lado dele e não mais como mero adorno. Uma tendência que se pode destacar é o surgimento da ficção científica e do mistério policial destinado ao público jovem, com o lançamento de inúmeras obras, muitas vezes editadas em séries, que se beneficiaram da crescente industrialização da cultura e ampliação do mercado consumidor, tendo absorvido criticamente os elementos da cultura de massa. Em outra frente está a poesia infantil, predominantemente lúdica, que incorpora as conquistas do movimento modernista, num esforço de renovação poética, procurando tornar-se mais acessível através do uso de uma linguagem coloquial, oralizada. Esta nova poética gradativamente abandona a tradição didática e moralizante que marcou produções anteriores. Os temas são mais prosaicos e cotidianos, trabalhados com lirismo profundo.

A principal tendência nesse período é o comprometimento com a representação realista e às vezes até violenta da vida social brasileira. A pobreza, a miséria, o preconceito, as injustiças, a marginalização das crianças e o sofrimento infantil vão se tornando assuntos progressivamente mais presentes nas narrativas, que passam a abordar temas até então considerados tabus como sexualidade, marginalização de

grupos minoritários, conflitos identitários das crianças. É mais visível, neste caso, o tom de protesto que perpassa as produções artísticas em geral. Lajolo e Zilberman identificam, portanto, três principais vertentes ao analisar as obras da literatura infanto-juvenil dos anos de 1960 e 1970: “a narrativa infantil e tom de protesto”, “a literatura infantil em ritmo de suspense” e “a ruptura com a poética tradicional”. Interessa-nos, para este trabalho, observar mais atentamente a linha que expressa o inconformismo com a realidade político-econômica instaurada pelo regime militar. Neuza Ceciliato destaca da vertente de “narrativa em tom de protesto” uma distinção esclarecedora: “Se os temas de boa parte das histórias infantis daquele momento mantinham o tom de crítica social, a forma de expressão variava entre a linguagem direta, própria do realismo crítico, e a linguagem irônica e paródica, presentes nas narrativas fantásticas” (2006: 153).

CONTOS DE FADAS RENOVADOS

Desta distinção entre as tendências contestadoras que operam abertamente ou alegoricamente, surge outra vertente apontada por Lajolo e Zilberman, o grupo de obras que estão “em busca de novas linguagens” (1988: 142). São textos que partem do compromisso de crítica social, mas inovam pela incorporação da alegoria como forma de representação da realidade e da utilização da linguagem coloquial, configurando-se como uma denúncia velada, uma forma de resistência que, num nível mais profundo, promove “a conscientização dos leitores sobre os significados presentes na vida em sociedade e [leva-os] a se posicionarem criticamente diante da realidade” (Ceciliato 2006: 156).

A transposição dos acontecimentos para o plano da fantasia permite que a crítica se faça pela linguagem cifrada e pela recontextualização da realidade político-social do país. Trata-se da renovação do gênero, pela superação do maniqueísmo presente nos contos de fadas tradicionais, nos quais as personagens infantis recorriam a entidades mágicas para a superação dos conflitos. Nos contos renovados, as personagens infantis são seres atuantes no sistema familiar e social, com vontade própria e autoconhecimento, e procuram a superação dos problemas por suas ações e decisões. Assim, com personagens emancipadas, é possível construir tramas ficcionais que aproximam o mundo da fantasia às situações de conflito e tensão social do mundo real, desvelando a opressão do regime militar ao discutir a falta de liberdade de expressão e a supressão de direitos políticos dos cidadãos (Ceciliato 2006: 157).

Ao trabalhar com uma realidade imaginária, com reis, princesas, príncipes, súditos e crianças em confronto com a realidade, estes textos evidenciam o descontentamento da população de seus reinos e, por extensão, do mundo fora do texto. Em geral as soluções apontam para a importância da palavra, da ação e organização de um povo na luta contra as ações autoritárias de um governo ditatorial.

REIZINHO MANDÃO E UMA HISTÓRIA MEIO AO CONTRÁRIO

Dentre os autores que enveredaram por esta trilha estão, para citar apenas os mais representativos, Ruth Rocha e Ana Maria Machado, cujas obras *O reizinho mandão* (1978) e *História meio ao contrário* (1979), Ceciliato analisa no artigo “Golpe militar e resistência: a representação do povo na narrativa infantil de 1970”.

A obra de Ruth Rocha se desenvolve a partir da atitude autoritária do reizinho e de suas atitudes infantilizadas, que condenam o reino à mudez, a partir da frase “Cala a boca!”. A solução ocorre pela atitude da população saindo à procura os conselhos de um velho sábio, que sugere encontrarem uma criança que saiba ainda falar. É a fala de uma menina, “Cala a boca já morreu, quem manda na minha boca sou eu!”, e do povo, liberando sua voz reprimida ao repetir este bordão comum entre as brincadeiras infantis, que amedronta o rei e provoca sua fuga. Segundo Ceciliato, o maniqueísmo dos contos tradicionais, com a restauração da harmonia pela mágica, é rompido nesta história, em que a solução surge pela ação da personagem infantil, através da linguagem, que leva o povo a manifestar-se contra a situação repressiva. Assim, “O poder da fala simboliza a aspiração à liberdade, à vida social, à volta de um estado de direito democrático, em que as pessoas são respeitadas como cidadãos. Como resultado dessa atitude do povo, fica a idéia de que somente a partir deste ato de coragem coletivo conquista-se a liberdade. Contra um reizinho mandão, a voz do povo” (Ceciliato 2006: 59).

Ela ressalta ainda a utilização do discurso humorístico e irônico como recurso desmistificador do poder, mas que ao mesmo tempo impede a associação direta com o contexto histórico em que a obra se insere, uma vez que não apresenta elementos concretos da realidade política do regime militar no Brasil. Para Ceciliato, “o tema do autoritarismo, a estrutura narrativa do conto de fadas renovado e a linguagem humorística e irônica imprimem a marca da resistência da escritora à ideologia do momento, resistência que se apresenta pelo fortalecimento da idéia de um povo unido e atuante” (Ceciliato 2006: 160).

Estas são, igualmente, as características principais de *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado, lançada um ano depois. Nesta obra também há um rei autoritário, caracterizado à semelhança de uma criança caprichosa e egocêntrica, diante de um problema: quando observa o pôr do sol, pensa que roubaram o dia e exige a captura do ladrão. Ceciliato observa que esta obra é construída como uma paródia aos contos de fadas tradicionais, própria dos contos renovadores da década de 1970, uma vez que contradiz o caráter maniqueísta, a linguagem pretensamente transparente e a estrutura narrativa linear dos antigos contos. Com efeito, Machado desconstrói a estrutura de começo, meio e fim ao iniciar com a frase “E então eles se casaram, tiveram uma filha linda como um raio de sol e viveram felizes para sempre” e finalizar o livro com a fórmula “Era uma vez...”. Do mesmo modo o sistema de valores tradicional é invertido, uma vez que o príncipe, destituído da posição de superioridade, transforma-se em vaqueiro e se casa com a pastora.

As personagens, nesta história, têm características humanas menos dicotômicas e, ao refletirem sobre suas próprias ações, transformam-se em seres complexos e independentes. Outra importante característica é a presença do discurso metalingüístico, através do qual o narrador, em primeira pessoa, comenta a forma de narrar e dialoga com quem lê, fato que, ainda segundo Ceciliato, causa estranhamento no leitor e suspende o fluxo da narrativa. Também aqui o tratamento irônico dispensado à figura do rei, representante do poder, significa a rejeição ao autoritarismo. Entretanto, as referências ao Brasil são mais diretas que em *O reizinho mandão*, o que leva a uma transposição imediata do discurso ficcional para a realidade política brasileira, novamente abrindo possibilidades de diferentes níveis de leitura.

Ao aproximar estas duas obras, Ceciliato conclui que ambas as escritoras posicionam-se criticamente em defesa das causas democráticas e em relação aos rumos ideológicos das políticas nacionais e internacionais. Além disso, suas obras coincidem em importantes aspectos, como temas e escolhas técnicas que revelam sua estética literária. Seus narradores, em primeira pessoa, dialogam com os leitores, afinados com o estilo da época, em que o recurso da metalinguagem faz refletir sobre a própria forma de enunciação, exigindo um leitor participativo no processo de comunicação literária. As personagens principais são reis detentores do poder, caracterizados por um egocentrismo infantil, desconhecedores da realidade e, por isso, autoritários. O povo é visto como agente promotor das mudanças, indicando que somente se poderá combater o autoritarismo e os desmandos ditatoriais através da organização da sociedade. Com relação à linguagem, as obras se valem do humor e da ironia, gerando um discurso plurissignificativo.

Para além da significação das duas histórias, está a significação social da literatura infantil deste período, uma forma de resistência ao sistema político opressor, a exemplo da literatura destinada ao público adulto.

FÁBULAS RENOVADAS

Outros autores seguiram esta mesma trilha, dentre eles Orígenes Lessa (1903-1986), publicando vasta obra para o público jovem, sendo que muitas delas contribuem para configurar as categorias apontadas por Zilberman e Lajolo, como por exemplo, a do comprometimento com a representação da realidade, construindo personagens infantis em situações sociais problemáticas. Nota-se, em muitas obras de Lessa, o mesmo engajamento social e político que viria a caracterizar, anos depois, a produção de Ruth Rocha e Ana Maria Machado e também a preocupação com a discussão de temas antes evitados na literatura infantil.

O autor comumente elege como personagens animais ou objetos, que oferecem um ponto de vista privilegiado para a crítica ao comportamento humano. Deste modo Lessa aproxima-se do gênero da fábula, elaborando-o, porém, de modo diverso, seja por meio da atualização, como em *A cigarra e a revolta das formigas*, seja através da mescla com outro gênero, por exemplo a literatura de cordel, como em *O Rei, o pro-*

feta e o canário ou ainda transformando a fábula em uma pequena novela, *A Floresta Azul*, lançada em 1973, que se discutirá mais detalhadamente a seguir.

Antes é necessário que se abra um parêntese para situar brevemente o gênero da fábula e suas modificações ao longo do tempo. De origem oriental, foi introduzida no ocidente pela ação de Esopo, no séc. VI a.c. e depois enriquecida estilisticamente por Fedro no séc. I d.c. Sabe-se que Leonardo da Vinci a utiliza no século XVI, mas a maior difusão ocorreu pelas recriações de La Fontaine, que a modernizou em forma de versos. São narrativas em geral curtas, de natureza simbólica e estrutura formal fixa, cujas principais e distintivas características são a utilização de animais como personagens e o caráter de exemplaridade, ao apresentar uma moralidade. A fábula, ao mostrar sentimentos e comportamentos, evidencia de modo alegórico os defeitos do ser humano e da sociedade e alerta seu público para o perigo dos pecados capitais: vaidade, mentira, cobiça, poder, gula, avareza, astúcia. O texto ao mesmo tempo diverte e ensina e o leitor assimila inconscientemente os valores morais instituídos, ainda que estes venham se modificando ao longo da história. Entretanto, enquanto sua organização estrutural pouco ou nada tem mudado, as moralidades passam a ser questionadas pelos escritores que reelaboraram o gênero, depois de La Fontaine. (Ceciliato 2004: 156).

No Brasil, Monteiro Lobato relativiza o aspecto moralizante ao fazer com que suas personagens infantis do Sítio do Picapau Amarelo, ao ouvirem narração das fábulas, comentem criticamente entre si as suas moralidades, muitas vezes discordando delas. Se as personagens são sujeitos reflexivos, questionadores e transformam a realidade ficcional conforme suas perspectivas, o leitor também será levado a questionar e refletir sobre a mensagem inicialmente transmitida e seus valores morais. Outra inovação de Lobato é a ambientação das fábulas com bichos brasileiros como o jabuti e a onça.

Uma reelaboração significativa das fábulas na literatura brasileira foi a de Millôr Fernandes, que nos anos de 1970 propõe a versão humorística e rompe com a moralidade. Esta reescritura das fábulas “retira o peso de sua gênese moralista para inscrevê-las no gênero humorístico-realista, com uma visão invertida, relativista, contraposta ao ensinamento maniqueísta das fábulas originais” (Ceciliato 2006: 157). A moral invertida e satirizada exige leitores mais preparados, aptos a decifrar a inversão lingüística, semântica e sintática, para que a significação latente seja compreendida. Se comparadas com a renovação dos contos de fadas empreendida por Ruth e Ana, as fábulas de Millôr podem ser batizadas de “fábulas renovadas” uma vez que, do mesmo modo que nos contos, propõem a inversão do sistema de valores tradicional pelo emprego do humor e da ironia.

Encerrando o longo parêntese, é hora de voltar a Lessa e sua fábula, *A Floresta Azul*. Na verdade trata-se de uma fábula atualizada, já que não é um texto tão breve, contando com vinte e três capítulos muito ilustrados, com muitas personagens. O livro é construído à maneira dos folhetins, uma vez que cada capítulo apresenta um “gancho” ao final, instaurando um suspense cuja função é aguçar a curiosidade do leitor para o próximo lance da história. Em contrapartida, mantém as principais ca-

racterísticas das fábulas porque recorre a personagens que são animais antropomorfizados, além de manter claro e evidente seu caráter moralizante. Orígenes Lessa continua, através de suas obras, o trabalho iniciado por Lobato de nacionalização das histórias. Na Floresta Azul vivem bichos conhecidos do público brasileiro. Ao invés de leões, ursos, rouxinóis, as personagens são bichos tipicamente brasileiros e representam alegoricamente as figuras da sociedade da época: ditador, polícia, intelectuais, imprensa oficial, imprensa marrom, sociedade civil.

A FLORESTA AZUL

Após descrever a tranquilidade e felicidade do ambiente, no primeiro capítulo, apresenta-se a conspiração que ocorre na floresta. A comadre Onça se auto-proclama rainha, sob a justificativa de que a Floresta Azul era a única no mundo sem uma rainha. Utilizando o exemplo das abelhas, afirma que um rei não é necessário e que ela, sabendo ser a mais forte, “aceita” o cargo para poder defender o reino e trabalhar para seu progresso. Para se impor no poder utiliza a força violenta e intimidadora de seu urro, além de manobrar os caietus, nomeando-os sua polícia. Para se impor, devora um dos caietus, gerando o medo entre seus companheiros. Diante da necessidade de divulgar a nova ordem, o chefe de polícia sugere chamar o gavião de penacho, que “vai por aí voando e contando” (Lessa 1973: 30), mas a rainha decide ela mesma avisar a todo mundo, através de outro urro estarrecedor, que impõe silêncio à floresta.

A Rainha Onça ordena então que os caietus capturem um exemplar de cada animal da floresta, para serem servidos em um banquete real. O sagüi que ouvia tudo escondido entre as folhagens, se encarrega de contar aos habitantes aterrorizados as intenções da rainha. Os pequenos animais conseguem se organizar, sob o comando do Avô Coelho, um velho experiente que enfrentou “a fome e a crueldade de muita onça, muito tigre e muito leão em suas andanças” (Lessa 1973: 53). De fato, o Avô Coelho comanda uma resistência apoiada na astúcia, aliada ao uso da linguagem, já que usa a estratégia de adular a rainha, elogiando-a, comparando-a a famosas rainhas de outros reinos, aguçando sua vaidade para conseguir que ela própria autorize que os pequenos animais cuidem de sua beleza. Eles então conseguem permissão real para amarrar a onça e arrancam-lhe todas as unhas e os caninos, os dois dentes que mais aterrorizavam a bicharada.

Neste ponto a narrativa sofre uma interrupção e passa a focalizar as ações de outro grupo de animais, obrigando-se a um pequeno retorno temporal. Enquanto os bichos pequenos se ocupam com a neutralização da rainha, os animais maiores se utilizam de outra estratégia para enfrentar a guarda real de caietus: a união. Quando o chefe de polícia aborda as antas, capivaras, quatis e pássaros, estes animais propõem, ameaçadoramente, que o chefe de polícia enfrente um bando numeroso para escolher o melhor exemplar. Os caietus se acovardam, e encontram diversas desculpas para fugir ao enfrentamento: “vou colocar em meu relatório”, “escolham vocês, vou ali e

já volto”, “são tantos que vai ser difícil escolher um” (Lessa 1973:94-96). Todos juntos voltam à clareira onde estava a rainha.

Os animais maiores chegam a tempo de ajudar a arrancar os outros dentes da Rainha Onça, que tudo sofreu sem gemer, sem reclamar, “para não dar parte de fraca”. No final, vendo-a destruída, um jabuti sugere arrancar uma perna, para ter certeza que as unhas não crescerão novamente, sendo contido pelo Avô Coelho. Os caitetus, revelando caráter pior que o da onça, abandonam seus postos confessando todas as suas faltas. A onça, mostrando-se até agradecida, reconhece seus erros, confessa sua má intenção e mostra arrependimento. Sua fala final revela a importância da inteligência, da astúcia para a resolução dos problemas.

A tragicidade e a violência desta história são amenizadas por um toque de humor, resultante da caracterização irônica das personagens e do trabalho com a linguagem, que freqüentemente recorre a comparações inusitadas e inversões de sentidos. Vejamos alguns. Na primeira vez em que é chamada por seu título, comadre onça se espanta:

- Rainha...
- O quê? - disse a comadre onça, ainda não muito acostumada com o título real.
- Eu disse Rainha...
- Ah! Bem, é comigo... pode falar, meu filho. (Lessa 1973: 59)

Uma rainha feroz, mas que se deixa levar pela vaidade:

- Será que fazendo esse tratamento, eu fico mais bonita que a Rainha da Inglaterra?
- Avô Coelho garantiu:
- Mais bonita que todas, Majestade. Mais bela que as rainhas dos bichos, mais bela que as rainhas dos homens, a Rainha da Primavera, a Rainha da TV, a do Carnaval, a da Inglaterra, a do sabão em pó! (Lessa 1973: 75)

O sábio Coelho é quem mais utiliza o recurso da ironia: “Quero ter uma dupla honraria... A primeira, de ser comido por Vossa Majestade... A segunda, de ser mastigado pela boca mais bela de rainha que há no mundo! Uma boca maravilhosa, sem dentes – essa coisa horrível que se vê até em boca de sagüi... – e com gengivas rubras, perfumadas como rosas...” (Lessa 1973: 79). O tom irônico destas passagens, a ampliação da estrutura narrativa, mais complexa que as das fábulas tradicionais e o questionamento do caráter maniqueísta através da mudança sofrida pela rainha, que se arrepende de seus atos, podem ser interpretados também como propostas de renovação do gênero, a exemplo do que ocorre nos contos de fadas renovadores de Ana Maria Machado e Ruth Rocha.

Se em *A Floresta Azul* não se identifica o uso da metalinguagem, um dos recursos próprios de uma poética mais elaborada esteticamente, fica evidente o comprometimento

mento político de denúncia dos desmandos do governo militar brasileiro, pelo modo como a Comadre Onça assume e se mantém no poder, pelo controle que exerce através de sua polícia, caracterizada como truculenta e destituída de inteligência. Ela também controla o meio de divulgação das notícias, assumindo pessoalmente esse papel: “Eu mesma aviso todo mundo” (Lessa 1973: 30). Surge então uma imprensa não-oficial pela figura do sagüi que ao levar a informação permite que a resistência se organize e atue a tempo de impedir um massacre de animais, neutralizando o poder instituído à força.

O caráter de exemplaridade, próprio das fábulas e presente em *A Floresta Azul*, não deixa dúvidas quanto à intenção do texto: denunciar a arbitrariedade e a violência de um regime autoritário, mantido por força de coação e apoio militar, que instauram um clima de medo profundo e paralisante, emudecedor. Paradoxalmente, o texto de Lessa deixa mais evidente suas intenções, pela própria natureza exemplar do gênero utilizado, numa época em que a censura era mais rigorosa. As obras de Ana Maria Machado e Ruth Rocha, surgem quando já se vislumbrava uma abertura política. Antecedendo as autoras em seis anos, o autor utiliza a tendência de histórias que deixam entrever, apesar de seu aspecto simbólico, o engajamento político de seus autores em defesa das causas democráticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo recorte efetuado nestas análises, percebe-se a existência, em pleno regime militar brasileiro, de uma literatura infanto-juvenil preocupada em denunciar e contestar o sistema de governo vigente, dotando os leitores de informações que possibilitarão a discussão e o questionamento, com a conseqüente formação de cidadão críticos e atuantes. Podemos ampliar as reflexões de Ceciliato acrescentando às suas análises dos contos de fadas renovados essa leitura de uma fábula renovada, não só pela temática, mas também pela reformulação de sua estrutura formal.

Nestes textos aqui comentados, a resistência se insinua tanto no tema como na escrita. Para Ceciliato, a “resistência como tema da narrativa” reside no fato de que os autores compõem suas histórias num momento político de grande cerceamento dos direitos individuais, em que havia um forte movimento de repúdio ao regime militar no Brasil. Isso aparece transfigurado no autoritarismo dos reis e no conseqüente impedimento da fala dos súditos, bem como na organização e ação do povo para reaver a liberdade perdida. Já a resistência “como forma de escrita” se constitui pela visão crítica dos narradores e pela utilização do discurso paródico e humorístico sobre o comportamento dos reis e sobre as referências, nem sempre explícitas, ao Brasil ou à realidade brasileira. O resultado é que os leitores são levados a um distanciamento, também crítico, da realidade ficcional e do contexto político brasileiro.

OBRAS CITADAS

CECILIANO, Neuza. 2004. "Fábula: um gênero antigo como o homem." Rony Farto Pereira & Sonia Aparecida Lopes, orgs. *À Roda da Leitura: língua e literatura no jornal Proleitura*. São Paulo: Cultura Acadêmica. 155-158.

———. 2006. "Golpe militar e resistência: a representação do povo na narrativa infantil de 1970." Maria Zaira Turchi & Vera Maria Tietzmann Silva, orgs. *Leitor formado, leitor em formação: a leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica. 153-168.

LAJOLO, Marisa. 1986. "Circulação e consumo do livro infantil brasileiro: um percurso marcado." Sonia S. Khéde, org. *Literatura Infantil: um gênero polêmico*. 2, ed. Porto Alegre: Mercado Aberto. 43-55.

LAJOLO, Marisa & Regina Zilberman. 1988. *Literatura Infantil Brasileira: história & histórias*. 5. ed. São Paulo: Ática.

LESSA, Orígenes. 1973. *A Floresta Azul*. Rio de Janeiro: Tecnoprint.

MACHADO, Ana Maria. 1999. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática.

SILVERMAN, Malcolm. 2000. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SKIDMORE, Thomas E. 1988. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

FABLES REVISITED, DICTATORSHIP QUESTIONED: ORÍGENES LESSA'S A FLORESTA AZUL

ABSTRACT: This paper presents *A Floresta Azul* (1973), by Orígenes Lessa (1903-1986) as a renewed fable or revisited traditional fable. In the political context of 1970's in Brazil, the text alerts the readers to questions such as violence and lack of freedom in dictatorial period. The text of resistance is analyzed considering themes and structures that show people union and language as a form of protest. Operating comparatively this work assumes Lajolo and Zilberman's (1988) concept of revisited tales.

KEYWORDS: children and teen literature; Orígenes Lessa; resistance; revisited fables.

Recebido em 12 de julho de 2010; aprovado em 30 de novembro de 2010.