

Histórias de Dona Rachel: leitura da trilogia dedicada ao público infantil

Ana Crelia Dias¹

Os textos para crianças escritos por Rachel de Queiroz passam ao largo da crítica: os compêndios, as histórias da literatura mencionam sua atividade como romancista, cronista, jornalista, teatróloga e, no rol das obras produzidas, apenas *O menino mágico* (1969) aparece na *Enciclopédia da Literatura Brasileira*. Os outros textos para crianças – *Andira e Cafute e Pena-de-Prata* – sequer aparecem nos estudos críticos dedicados à autora.

Não é difícil encontrar autores canônicos que tiveram reconhecimento irrestrito em relação a sua produção literária, com títulos esquecidos, quando dedicados ao público infantil. E isso se deve ao fato de haver muita controvérsia acerca da existência ou não de um gênero Literatura Infantil. O poeta Carlos Drummond de Andrade manifestou seu incômodo acerca desse tema:

O gênero Literatura Infantil tem a meu ver existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de ser alimento para a alma de uma criança ou um jovem e se dirige ao espírito do adulto? Qual o bom livro para crianças que não seja lido com interesse pelo homem feito? (...) Observados alguns cuidados de linguagem e decência, a distinção preconceituosa se desfaz. Será a criança um

¹ Professora da Faculdade de Educação da UFRJ. Fez Mestrado e Doutorado em Letras Vernáculas, Literatura Brasileira, pela mesma Universidade. É professora do curso de Literatura Infantil e Juvenil da Faculdade de Letras da UFRJ.

ser à parte? Ou será a Literatura Infantil algo de mutilado, de reduzido, de desvitalizado – porque coisa primária, fabricada na persuasão de que a imitação da infância é a própria infância? (Andrade, 1944, p. 220)

Entretanto, se há divergências de opinião sobre existir ou não um gênero especial, não se pode negar a existência de um público específico, alvo inclusive de grande investimento por parte do mercado editorial, uma vez que as publicações direcionadas a ele rendem boas vendagens. Vale ressaltar que reconhecer que há um público infantil, que verdadeiramente consome literatura, não significa afirmar que as crianças necessitam de textos especialmente criados para elas, que não seriam capazes de “entender” um texto “para adultos”. Nem significa que um texto, pensado para criança, não vá agradar aos maiores. Enfim, essa discussão é outra, em que se enveredou pelo fato de haver textos de uma escritora com o reconhecimento que tem a Rachel de Queiroz, que não “mereceram” olhar da crítica especializada.

A trilogia, cuja leitura se empreende aqui, não encerra os escritos de Rachel dedicados ao público infantil. Há, em suas crônicas, vez por outra, uma que apresenta o universo de crianças e bichos pelo qual a escritora demonstra olhar encantado. Porém, aqui aparecerão apenas os três textos cuja publicação já nasceu dirigida a esse público, para o qual a escritora dizia ter dificuldade de escrever: *O menino mágico* (1969), *Cafute e Pena-de-Prata* (1975) e *Andira* (1992).

O livro de Rachel que inaugura os caminhos da autora nesse segmento tem estreia honrosa: *O menino mágico* recebeu o Prêmio Jabuti de Literatura Infantil. O tema da obra é velho conhecido entre os escritos para pequenos: a fantasia da criança e o difícil trânsito nesse território, fixado em paralelo com um real que lhe nega a existência. São muitos os clássicos da literatura para crianças em que a insistência na fantasia é responsável pelo desdobramento de nós na narrativa – o caso do menino Vicente, no texto *O cavalinho azul*, de Maria Clara Machado, é só um dos muitos exemplos dos quais o menino Daniel se aproxima.

A narrativa apresenta um universo urbano, atravessado pela intervenção do maravilhoso que se estabelece na vida do menino Daniel. Assim como acontece nos textos de Monteiro Lobato, como *O Pica-pau Amarelo*, por exemplo, o mundo tem divisores, e cada contorno se sustenta nas bases de inserir-se ou não no universo da magia. O mundo, nesse sentido, distingue os que se aproximam do universo simbólico daqueles que o negam.

Essa capacidade infantil de transitar sem dificuldade entre o real e a fantasia, também comum no texto lobatiano, aparece nessa obra de Rachel, pois o menino Daniel, com sua capacidade de fazer mágica, encontra eco para sua habilidade apenas entre os seus iguais, porque a família e os já crescidos não são capazes de compartilhar com ele esse universo. A conexão de Daniel com a nova experiência, ocorrida ao acaso, é acionada por meio de uma espécie de reza, e a magia é traduzida como feitiço pela empregada, perspectiva que se mostra impregnada dos valores cristãos, que a tradição nordestina em que se insere nossa autora reforça. A marca da religiosidade mostra-se clara no momento da transição do menino para um universo em que a magia tornava-se-lhe palpável e dominável: o desejo de livrar-se de uma situação complicada verbaliza-se tal qual reza e instaura em sua vida uma habilidade desconhecida até por ele mesmo.

A personagem empregada da casa de Daniel tem configuração muito semelhante à da Tia Nastácia lobatiana – é a criada da casa e, para ela, o inexplicável, o sobrenatural, traduz-se como feitiçaria, como força do mal. E a impossibilidade de ter adultos como pares na crença de que era mágico leva o menino a optar por não dividir a singularidade.

A apresentação de Daniel indica, desde o início, a característica que possui. Ao contrário dos protagonistas das histórias maravilhosas, em que a marca da singularidade é perceptível fisicamente, como o herói *mais forte*, ou a princesa *mais bela*, Daniel é tão somente um menino comum, até que o advento da magia se manifeste, o que é um dado interessante para se estabelecer a contemporaneidade do contorno da personagem, isto é, o herói da narrativa é um menino, morador do Leblon.

Enquanto Daniel transita na dupla representação – menino urbano, de contorno realista e, ao mesmo tempo, portador de habilidades mágicas – o irmão mais velho parece já ter saído de uma idade em que as fantasias são comuns. Representa o saber institucionalizado: “O irmão de Daniel lia muito na Enciclopédia de oito volumes, mas não era só esse livro que ele lia.” (Queiroz, 1979, p. 14), e, por isso, contrasta com Daniel, para quem o saber se distanciava do universo do prazer. Assim, apesar de meninos, distinguiam-se em relação aos interesses que possuíam:

Aquele irmão de Daniel era fogo. Porque sendo ainda menino era quase como uma pessoa grande, para saber tudo que pessoa grande sabe. (...) O fato é que, com todas aquelas sabedorias, o irmão de Daniel não servia para brincar com ele. Toda brincadeira

que Daniel queria o irmão dizia que era brincadeira de neném (...). (Queiroz, 1979, p.14)

A personagem em quem Daniel encontra espaço para dividir seus atributos está fora de sua casa. Jorge, o primo, pouco mais velho, também tem sua construção pautada sobre o saber, entretanto, diferente do irmão de Daniel, é o saber prático, do cotidiano, ligado à capacidade de fazer contas e planejar finanças, construído à imagem e semelhança de um típico negociante. E a legitimação do atributo de Jorge é conferida pela professora, para quem ele “era um prodígio – que era mesmo um gênio matemático” (Queiroz, 1979, p. 22).

Acontece que Jorge gostava mais de ter dinheiro do que de ter brinquedo ou coisas de casa. E se ganhasse o prêmio, preferia vender tudo e ficar com o dinheiro. Não vê que Jorge gostava mais de dinheiro, porque dinheiro se pode contar aos mil e aos milhões – e a gente já sabe que Jorge tinha a mania de fazer contas. (Queiroz, 1979, p. 20)

A afinidade entre Daniel e Jorge é a responsável pela grande aventura que os meninos empreendem na narrativa. A ida ao programa de TV, que tem muitos desdobramentos, é a viagem permeada de obstáculos que põem em prova as habilidades de cada um deles, a que respondem satisfatoriamente, o que aproxima a história da estrutura épica, com aventuras, desventuras e superação do conflito, trajetória responsável por dignificar o herói. Nos estudos das formas simples, Andre Jolles assim nos apresenta a estrutura da trajetória do herói das narrativas populares: ele abandona seu território, passa por provações e chega a um final feliz.

Em *O menino mágico*, o narrador em terceira pessoa tem forte proximidade com os narradores da literatura oral. A imagem da contadora de histórias, que faz a mediação entre o relato e o ouvinte, pode ser associada a esse narrador. Assim como nos textos orais, há forte paralelo com os sábios e conselheiros, visto que esse tipo sempre traz um ensinamento ou uma explicação para transmitir ao leitor, como bem traduz Walter Benjamin: “é uma espécie de conselheiro do seu ouvinte” (1975, p.65). Nesse sentido, o narrador do texto pode ser aproximado da figura de Dona Benta, de Lobato, a qual, durante os relatos, pausa a narração para tecer comentários ou explicar pontos de conhecimentos gerais, ou ainda promover reflexões acerca de hábitos e atitudes. Diferenciam-se os dois narradores pelo fato de a Dona Benta representar o saber

institucionalizado e, no caso de *O menino mágico*, ser uma voz que se configura a partir do saber empírico, não sistemático.

E o irmão de Daniel depois disso deu para chamar Jorge de Einstein (se diz “Ainstáin”), *que é um alemão de cabeleira grande que tem retrato na Enciclopédia e lá diz que é o maior gênio matemático do mundo*. Mas Jorge ficava uma fera de chamarem ele de Ainstáin, até dizia que Ainstáin é a vovozinha. *O que é uma coisa muito feia, falar na vovozinha dos outros porque a pobre da velhinha não tem culpa das bobagens dos netos*. (Queiroz, 1979, p.22, grifo nosso.)

As nuances pedagógicas que atravessam essa narrativa de Rachel de Queiroz assumem um caráter de mediação, de intervenção de um adulto que, na apreensão das questões do mundo pela criança, ajuda-a a fazer conexões e estabelecer relações. O caráter moralizante, retrato de uma época em que à literatura para crianças era reservada também função pedagógica, aparece pouco e não chega a conferir ao texto cunho didatizante. Algumas explicações hoje já se tornaram obsoletas, como a informação de que o Ceará fica longe do “Rio, Estado da Guanabara”, ou ainda se apresentam como costumes datados, ligados a um período ditatorial:

[o irmão de Daniel] Tirava retrato de time das revistas e pregava pelas portas do quarto, fazia coleção de figurinha de jogador, botando foto de Pelé na capa do caderno de aula, *até que o padre do colégio dele passou um pito, que caderno é de estudar e só deve ter na capa retrato de Tiradentes e do Duque de Caxias*. (Queiroz, 1979, p. 22, grifo nosso.)

A narrativa se inicia à maneira dos contos populares, com a marca do “era uma vez”, que dimensiona o narrado em um tempo que o calendário pode não dar conta de localizar, introduzindo o universo da história em um campo de possibilidades no qual o inexplicável pode se apresentar: “Era uma vez um menino de seis anos, chamado Daniel. Quem o visse, diria que era um menino igual aos outros, mas nisso estava enganado. Porque aquele menino era mágico.” (Queiroz, 1979, p.6). A tradição popular tem como marca a atemporalidade do relato e a indefinição do local e, embora esse texto de Rachel mostre indícios claros de localização (Leblon, Rio de Janeiro) e marcas de uma época (discurso datado, algumas vezes próximo dos estudos de Moral e Cívica), a utilização

da estratégia do “era uma vez” abre o espaço para a ficção e para a possibilidade de o real transitar em terrenos da fantasia.

Marina Werner, em um trabalho cuidadoso sobre o narrador dos contos de fadas, fornece algumas pistas que servem de reflexão para esse estudo nos textos infantis de Rachel. Segundo Werner, apesar de não haver referência explícita nos contos, se eles provêm dos relatos orais, feitos por amas, velhas acompanhantes e outros tipos de serviçais e cuidadoras, um fato não pode ser ignorado: “o caráter feminino do narrador” (Werner, 1999, p. 41). Apresenta compiladores que confirmaram que as vozes narradoras dos contos eram femininas:

Portanto, embora os escritores e colecionadores do sexo masculino tenham dominado a produção e a disseminação de contos maravilhosos populares, estes frequentemente eram transmitidos por mulheres no ambiente íntimo ou doméstico. Essas fiandeiras de contos muitas vezes apresentam-se como Sherazades, usando a narrativa para obter uma resolução satisfatória e justa. (Werner, 1999, p. 43)

A força dessa tradição na literatura nordestina é inegável. Para uma breve aproximação, basta buscar os livros do folclorista Luís da Câmara Cascudo, especialmente *Contos tradicionais do Brasil*, e consultar-lhe as fontes dos relatos – quase todos, se não todos, são registros ouvidos de mulheres: parteiras, amas, tecelãs, entre outras. E, em *O menino mágico*, a figura da matriarca que reúne os netos para contar histórias, tal qual Dona Benta, é imagem que cabe muito bem nessa voz que narra. Há na narrativa uma pequena referência indireta, que identifica a voz narradora com os avós do menino:

A avó sentou-se numa poltrona, abraçada com Daniel, e o avô sentou-se na outra, com Jorge na perna. Não sei se era efeito de luz, mas parecia mesmo que os dois avós estavam com os olhos cheios de água. Não é brincadeira pensar *que dois netos da gente fugiram para uma ilha deserta*. (Queiroz, 1979, p. 114, grifo nosso.)

A identificação do narrador com alguém mais velho que conta a história, a linguagem fluida, muitas vezes com ritmo próprio do discurso falado, tudo isso colabora para aproximar esse texto da autora de seu projeto estético, isto é, ela não se distancia da proposta lançada nos

romances, apesar de haver claras distinções, primordialmente no que diz respeito à escrita romanesca apresentar-se mais seca e com metáforas que giram em torno da maternidade. A proposta modernista de cunho regional, a de resgatar a tradição e promover uma releitura dela, se não se perpetua aqui no tema, pode ser captada na forma:

Os escritores modernistas foram grandes aproveitadores da literatura oral, nos seus temas, na sua técnica, na sua linguagem, nos seus mais variados recursos literários. Alguns se valeram de aspectos da literatura oral como o próprio tema, recriando todo o encantamento da audição de histórias contadas pelos pretos e pretas velhos. (Élis, 2002, p. 93)

Em *O menino mágico*, a linguagem coloquial, entremeada de vocábulos que circulam entre os eixos nordeste/sudeste (“malino”, p.6, “farda do colégio”, p.30), juntamente com as metáforas e comparações que se apropriam do universo de sentido infantil, conferem ao texto identificação com o público a que se destina. A recorrência de repetição de vocábulos e estruturas reitera o caráter próximo do relato oral, além da presença de adjetivação contundente, que mostra a eloquência própria de quem conta, sinalizando a ênfase desejada.

E voltou voando por cima do Rio Paraíba; que era uma coisa de que ele se lembrava muito bem, quando tinha ido de carro a São Paulo, era ver o Rio Paraíba cheio de água, na beira da estrada. Era tão grande e tão comprido que até se poderia pensar que fosse o mar e só não se podia pensar que fosse o mar porque não tinha ondas nem arrebentação como o mar, onde as pessoas podem brincar de jacaré. Fora disso, a água do Rio Paraíba além de ser bem mansinha, não era nem azul nem verde como a água do mar, com os carneirinhos de espuma. Era assim meio amarelada, parecia que tinha muita terra desmanchada dentro, e por isso tinha ficado de uma cor de água suja de terra. (Queiroz, 1979, p. 12)

Não se pode deixar de levar em consideração o aspecto conservador da escritora, que se mostra nesse texto, mesmo que de maneira não peremptória. Alfredo Bosi, para quem a curva ideológica da escrita de Rachel é, no mínimo, contraditória, afirma que o “narrador cria, *segundo seu desejo*, representações do bem, representações do mal ou

representações ambivalentes” (Bosi, 2002, p. 121). Afora as dicotomias marxistas, é relevante mostrar o contorno tomado pela polícia, na figura do detetive Moreira, que, a partir da alusão feita à música de João do Vale, encarna o poder autoritário e é ele o herói que resgata os meninos:

O pai deu os sinais dos meninos ao detetive Moreira, por apelido Carcará, porque bandido como esse detetive era no *pega e mata*; e só não era no *come* porque ele era um policial civilizado e não um índio antropófago. (Queiroz, 1979, p. 102, grifo nosso.)

A primeira incursão da nossa autora no universo de escrita para crianças termina com a volta dos meninos para casa e a decisão, por parte do narrador, de enveredar a narrativa pelos caminhos da fantasia, uma vez que o poder da magia de Daniel se revela diante de todos, o que aproxima mais uma vez o texto dos contos populares/ maravilhosos.

[Daniel] Fechou então os olhos, bem depressa, e se pôs a resmungar uma rezinha:

“*Enrolado, enroladão,*

Faz de conta que é charuto,

Charutinho, charutão!”

Enquanto isso, Jorge apanhou um isqueiro na mesa defronte ao sofá (...) e bateu fogo para o charuto do avô.

E aí, todo mundo viu, espantado, que o avô tinha na boca um charuto de verdade, bem aceso e fumegando que era ver uma locomotiva velha! (Queiroz, 1979, p. 118, grifo da autora.)

Cafute e Pena-de-Prata é o segundo livro infantil de Rachel de Queiroz e aparece no mercado editorial seis anos após a publicação do primeiro. O texto é uma fábula da busca da liberdade, tema bastante recorrente na literatura infantil na época em que esse texto foi produzido. Autores como Ana Maria Machado e Ruth Rocha, por exemplo, trataram da temática da resistência e da luta por liberdade em muitas de suas obras.

A narrativa inicia-se com a apresentação das duas personagens – dois pintos – cujas diferenças, anunciadas desde o título, são confirmadas pelo narrador. Cafute, que significa piolho de galinha, “era pinto-de-pobre”, e o motivo da alcunha veio da personalidade do bicho: “Por ser pequeno e implicante, os irmãos lhe botaram o apelido de Cafute” (Queiroz, 1988, s/p.). O “pinto-de-rico” foi batizado Pena-de-Prata pelo amigo. O contraste dos dois não se restringe a essa perspectiva social, isto é, o fato de a origem de

um ser o ninho de palha, cuja marca é a ausência de recursos, e a do outro ser a chocadeira – símbolo da tecnologia e da ausência de mãe – traz uma outra disparidade entre os dois: Cafute tem identidade conhecida, enquanto Pena-de-Prata era carente de acolhimento familiar: “Nem sequer conhecia mãe e nunca teve quem lhe botasse nome.” (Queiroz, 1988, s/p).

A carência de Pena-de-Prata solidificava-se porque reconhecia que a abundância em que vivia como pinto de chocadeira tinha objetivo, uma vez que era engordado para ir para o matadouro. O consolo que lhe reservava Cafute, de que seu fim não era melhor, uniu os dois na busca pela liberdade. Como as crianças de *O menino mágico*, os dois pintos fugiram em busca de seu objetivo. A cada parada e sentimento de identificação, eles reconhecem o desconforto de se desidentificar cada vez mais: no circo, veem um galo que come ovo e fogem; no pombal, foram destratados pelos pombos; na cerca do galo indiano, chocaram-se com a briga de galo; no encontro com o papagaio, foram traídos pelo bicho, situação em que o narrador tece uma reflexão filosófica acerca desse tipo de ave:

A verdade é que bicho nenhum gosta de papagaio: eles acham que papagaio é palhaço demais, um bocado mau-caráter. Vive preso sem reclamar, pelo contrário, só serve para adular os homens. Papagaio até fala linguagem de homem! Pode?
Mas os nossos camaradas eram inocentes, não conheciam quase nada dessas coisas da vida e não pensavam mal de ninguém.
(Queiroz, 1988, s/p)

Essa organização do mundo dos animais reforça a aproximação do texto com a fábula, uma vez que os valores e preceitos que regem a vida daquelas criaturas em muito se aproximam da vida dos homens. Fica clara a personalidade de cada um: Cafute é ousado, sonhador, esperto, corajoso; Pena-de-Prata é carente, inseguro, mas afetuoso e aberto à busca de novos horizontes; o primeiro galo que encontram é aculturado, uma vez que se alimenta de ovo e, por isso, é chamado de “tarado” e “antropófago” (mais uma vez a marca da perspectiva humana na caracterização dos animais); o pombal é o lugar da uniformização e do trabalho braçal, distante da reflexão; o galo da rinha é um resignado na condição de explorado pelo dono, porque foi levado a acreditar que aquela era vida de guerreiro; e o papagaio representa o traiçoeiro, que prejudica os seus iguais para se manter em situação prestigiada.

A viagem vivida pelos dois representa o caminho pelo qual devem necessariamente passar para amadurecer e aprender, e os conceitos são

internalizados à medida que os dois experimentam as situações. Aparece, aqui de modo menos explícito e em *O menino mágico* de maneira mais declarada, um conceito de aprendizagem muito prezado pela autora: o de aprender com a vida, fora de padrões escolares. Em entrevista para os *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles, a autora relatou sua trajetória escolar:

Minha família era muito pouco devotada à educação formal. Só entrei na escola porque minha avó paterna descobriu que aos 11 anos eu não sabia fazer direito o sinal da cruz. Fiquei quatro anos na escola normal e depois disso me tornei autodidata. Saí da escola e fui para a fazenda. E logo comecei a trabalhar em jornal. (Queiroz, 2002, p. 25)

O aportar no grande quintal – local em que se fixam depois de muito caminhar – assemelha-se à chegada ao paraíso, uma vez que lá os dois pintos encontram liberdade e convivência pacífica, sem intervenção humana. A diversidade das criaturas do quintal, na realidade, torna invisível a condição de estrangeiro dos dois.

Eles entraram, disfarçaram um pouco, devagarinho foram se metendo pelo bando dos pintos da casa, que logo começaram a conversar e brincar com os novatos. E então, pela primeira vez na vida, cada um deles pode arrancar do chão e comer a sua bela minhoca. (Queiroz, 1988, s/p)

A diferença entre Cafute e Pena-de-Prata, se quase diluída durante a viagem, reafirma-se ao final da narrativa, porque, depois de crescidos e estabelecidos no grande quintal, para Pena-de-Prata a maior ambição era tornar-se galo, “dono do terreiro”, enquanto o outro desejava se lançar a outra aventura: “Adeus, que eu vou-me embora, companheiro velho! Escolhi a liberdade!”. Cafute solidifica-se na sua condição de andarilho e aventureiro, para quem a rotina de um quintal torna-se opressora, e Pena-de-Prata assenta-se na situação tradicional de um galo. O pinto-de-pobre está mais próximo das personagens complexas dos romances de Rachel – a ousadia, a persistência e o desconforto com a acomodação que se veem aqui facilmente podem ser encontrados, com maiores desdobramentos, em figuras como Maria Moura, Conceição ou Maria Augusta.

O terceiro livro infantil da autora, *Andira* (1992), é uma história de amor que em muito se aproxima das histórias de princesas, em que a

conquista do amor passa pela necessidade de amadurecimento. A docilidade de Andira encontra paralelo na passividade das heroínas dos contos de fadas, isto é, sua característica de bondade e sua busca pelo afeto fazem dela a mocinha que sucumbe ao amor do rapaz. Nesse sentido, a autora parece ser muito fiel à sua preocupação com a condição feminina e a realização amorosa, que permeiam seus romances:

Com sua preocupação do papel da mulher, é natural que o amor ocupe posição dominante: o amor, a concepção, o nascimento, o destino da criança, o amor materno, o casamento, o direito ao amor e os direitos do amor, eis os pontos cardeais em que gira a psicologia de suas análises. E nesse ponto reside a maior riqueza da romancista, em cujas mãos a alma feminina se mostra em toda sua escala de valores, a que não falta certo toque de desencanto e ironia, mas também, como assinalou Mário de Andrade, de perdão. (Coutinho, 2001, pp. 1326-1327)

A figura feminina, muito frequente na literatura de Rachel de Queiroz, com suas angústias, dores e premência de luta, está muito bem representada na andorinha enjeitada que tem que batalhar pela sobrevivência longe dos seus. A necessidade de adaptar-se a um costume outro – voar à noite, dormir de cabeça para baixo – evidencia uma força interior que parece contrastar com a delicadeza e a elegância, que poderiam ser lidas como fragilidade. É a persistência comum às heroínas dos contos maravilhosos que, aprisionadas em seus destinos implacáveis, precisam buscar a emersão para não sucumbir.

A força antagonista da narrativa é representada pelo sacristão Chico Ruço, personagem-tipo, comum nas histórias de cidadezinha do interior, em que a estrutura provinciana confere às personagens o poder do trabalho realizado. A igreja torna-se o território de Chico, e a presença das andorinhas ameaça-lhe a onipotência. A configuração da cidadezinha, “dessas muito antigas. Pequena, mal tinha umas cinco ruas meio tortas e desencontradas” (Queiroz, 1992, p. 3), constitui-se como espaço muito propício para a permanência de um clichê como o é Chico Ruço, que também é mal sucedido em suas empreitadas de acabar com as aves.

Chico Ruço detestava aquela invasão das andorinhas, a algazarra, a sujeira que se espalhava em redor dos ninhos e invadia todo o chão. A vontade dele era pegar uma vassoura

e enxotar toda aquela passarinhada para o raio que as parta, tapar as janelas da torre e pronto.

Só não fazia isso porque tinha medo que o padre Adélio se zangasse e desse o emprego a outro sacristão. (Queiroz, 1992, p. 7)

O nome Andira quer dizer morcego e, apesar da ambiguidade que se estabelece com o batizado da andorinha, esse ritual confere-lhe, naquele universo, o máximo de pertencimento que é possível a alguém diferente. O nome pensado pelo Pai-Velho estabelece o entrelugar em que vive uma andorinha, acolhida por morcegos e adaptada à vida deles de tal modo que se via identificada com eles.

Essa menina, querendo ser como nós, e sendo uma andorinha, como é que pode virar morcego? Só tem um jeito: é pelo nome. Cada pessoa tem um nome e esse nome tem que combinar com ela. O nome diz quem ela é. (...)

Então eu me lembrei que os índios chamam os morcegos de Andira. E em vista disso, batizo a menina por Andira. O nome vai fazer todo mundo achar que ela não é mais andorinha, mas Andira, a morcega. (Queiroz, 1992, p. 26)

O contorno lírico da personagem acentua-se na passagem da infância para a adolescência e no conhecimento do amor. A confusão de sentimentos leva a andorinha a se pensar apaixonada pelo morcego Veludo pelo fato de ser ele a referência de rapaz mais próxima dela. Viveu a angústia e a dor de uma menina por conta de paixão não-correspondida: “ultimamente, andava se sentindo meio triste. (...) chegada a quadra do namoro, Veludo nem olhava para Andira. Vivia atrás de uma tal de neném” (Queiroz, 1992, p. 38). Na realidade, é nessa situação que se percebe que o pertencimento de Andira àquele grupo restringia-se ao amparo em resposta a sua condição de rejeitada, pois a marca de ser estrangeira em um grupo de morcegos era denunciada pela aparência. E assim a andorinha só consegue o encontro com o verdadeiro amor no verão seguinte, com a volta das andorinhas.

Assim como em *O menino mágico*, o narrador desse texto faz muitas interferências na narração para tecer comentários (“Não sabiam do problema da pobre mãe andorinha; é assim mesmo, este mundo está cheio de gente faladeira”, p. 21), dar explicações (“Eles só comem frutas e insetos. Por isso se chamam frugívoros e insetívoros”, p. 35) e, no caso

específico dessa obra, apresentar uma reflexão filosófica: “Toda novidade grande assusta um pouco, embora deixe também a gente curiosa, querendo descobrir o que é mesmo aquilo.” (Queiroz, 1992, p. 38). Há uma outra novidade em *Andira*, que é o reconhecimento da digressão e a retomada do narrar como forma de recuperar a atenção para o relato, recurso muito comum na oralidade: “Agora, depois de tanta explicação, começa mesmo a minha história.” (Queiroz, 1992, p. 8).

Os dois primeiros livros infantis – *O menino mágico* e *Cafute e Pena-de-Prata* – foram publicados pela Editora José Olympio. *Andira* já é da fase em que as obras de Rachel de Queiroz estavam a encargo da Editora Siciliano. Essas primeiras edições serão o ponto de partida para a análise do projeto gráfico-editorial.

O menino mágico, em sua primeira edição, foi ilustrado pelo artista plástico italiano radicado no Brasil, Gian Calvi. Ele utilizou a técnica da colagem, com montagens feitas a partir de tecido e desenhos. A ênfase recai na figura do menino e transita-se entre cores e preto e branco. Além disso, são inseridas palavras para compor as imagens, o que traz certa proximidade do cartum. As ilustrações dialogam com o texto e, por vezes, vão além dele, lançando outras possibilidades de leitura do texto.



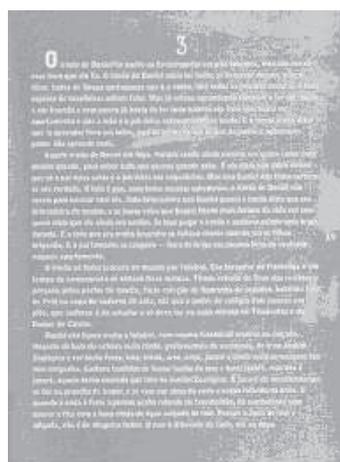
Em relação ao projeto gráfico-editorial, as imagens são distribuídas ao longo do volume e há situações em que ocupam página inteira, “vazam” para parte da outra página e até mesmo ocupam duas páginas. O fundo branco e a fonte preta, apesar de não trazerem nenhuma inovação, são eficientes para a leitura, isto é, não comprometem a legibilidade. A capa é bem colorida, já dá mostras da novidade técnica da ilustração e o nome da obra vem em destaque.



Cafete e Pena-de-Prata foi, inicialmente, ilustrado por Ziraldo. As ilustrações coloridas e com soluções interessantes para dividir espaço com o texto – como o caso em que as palavras estão em uma espécie de caixa de texto, funcionando como aparato cênico, atrás do qual os pintos aparecem – dão graça e toque bem humorado à narrativa. A capa do livro dá destaque aos personagens centrais e às suas diferenças. Soluções interessantes, como realçar um elemento (no caso o pé da dona que queria pegar os pintos) ou ainda reservar duas páginas para a ilustração de um episódio, como é o caso da rinha de galo, em que o texto fala de “carnificina”, mostram o trabalho criativo do ilustrador em comunhão com o projeto gráfico.

Os três livros, atualmente publicados pela Caramelo, editora do grupo Saraiva, têm projeto gráfico semelhante: trazem na capa, em maior evidência, o nome da autora, com a legenda *para crianças*. Percebe-se, nessa composição, uma estratégia de divulgação de um selo, que pode representar garantia de qualidade estética ao empreendimento editorial. E, como identificação da linha de edição, abaixo do nome da editora, encontra-se a informação de que se trata de “livros educativos”. Primeiramente, o selo *Rachel de Queiroz para crianças* legitima o produto *livro*, uma vez que a autoria identificada como sendo de uma escritora canônica representa, nesse sentido, a apresentação de uma obra cuja aprovação da crítica já se antecipa. Além disso, o fato de serem caracterizados como “educativos” sinaliza uma associação do texto literário com a função pedagógica, o que indica a preocupação dos editores com a escola, que é a maior divulgadora dos livros infantis.

Nos três casos, temos grandes ilustradores: *O menino mágico* é de Laurabatriz, artista plástica carioca; *Cafute e Pena-de-Prata* ficou ao encargo da paulistana Maria Eugênia; e *Andira* tem a artista plástica paulistana Suppa como ilustradora. As três são nomes conhecidos desse mercado e fazem um belo trabalho nas obras. A questão que se resolve com ressalvas nos três volumes é o projeto gráfico editorial – os livros têm páginas coloridas e, a cada mudança de cor de fundo, muda-se a fonte e nem sempre o resultado é confortável para a leitura. Além disso, a fonte em negrito e certo descompasso na distribuição de texto e ilustração trazem comprometimento para o resultado do projeto, porque há páginas pesadas com muito texto e outras vazias, sem ilustrações, inclusive. A revisão desse projeto poderia trazer resultado mais harmônico às obras.



Depois de breve incursão na obra infantil de Rachel de Queiroz, pode-se perceber que, paralelamente à inegável acuidade estética no que diz respeito à construção da narrativa, muito proclamada nos romances, há nos textos dedicados às crianças uma preocupação com o público e uma tentativa de diálogo com o universo delas, traduzida por meio de uma linguagem mais próxima da oralidade que quase simula uma conversa, em que não faltam ensinamentos, críticas de comportamentos e boa dose de bom humor. É a vovó contando e contando, quase despretensiosamente.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: América Editora, 1944.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2000.
- COUTINHO, Afrânio (dir.). *Enciclopédia de literatura brasileira*. Dir. de Afrânio Coutinho, J. Galante de Sousa. 2.ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/ DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- ÉLIS, Bernardo. Tendências regionalistas no Modernismo. In: ÁVILA, Afonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- JOLLES, Andre. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LOBATO, J. B. de Monteiro. *O picapau amarelo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1971.
- MACHADO, Maria Clara. *O cavalinho azul e outras peças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- QUEIROZ, Rachel de. *Andira*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *Andira*. São Paulo: Caramelo, 2004.

_____. *Cafute e Pena-de-Prata*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

_____. *Cafute e Pena-de-Prata*. São Paulo: Caramelo, 2004.

_____. *O menino mágico*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. *O menino mágico*. São Paulo: Caramelo, 2004.

WERNER, Marina. *Da fera à loira – sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Resumo: A fortuna crítica de Rachel de Queiroz não apresenta muitos estudos dedicados à análise de seus textos para crianças. Este artigo pretende fazer breve leitura da trilogia *O menino mágico*, *Cafute e Pena-de-Prata* e *Andira*, tendo em vista a figura do narrador e a representação do universo infantil.

Palavras-chave: Rachel de Queiroz; literatura infantil; oralidade

Abstract: The critical heritage of Rachel de Queiroz has not many studies devoted to analysis of her writings for children. This article intends to read the trilogy *O menino mágico*, *Cafute e Pena-de-Prata* and *Andira*, considering the narrator figure and the representation of the infant universe.

Keywords: Rachel de Queiroz, children's literature, orality