

O apelo à identidade nacional e ao utópico na obra infanto-juvenil de Laura Ingalls Wilder

Mestre Fabiana Valeria da Silva Tavares^{*}

Resumo:

Este trabalho discute aspectos da nacionalidade e do utópico como elementos fundamentais para estabelecer identidade entre as obras de Laura Ingalls Wilder, que publicou Little House Books durante a década posterior à Depressão norte-americana, de forma a “registrar a História para que as crianças de hoje saibam como era o país”. Apresento excertos que caracterizam tais elementos, bem como comento a estrutura híbrida que sustenta esta ideologia que estabelece a identidade entre autor e leitor. Para tanto, baseio meus argumentos em autores como FRYE (1957), WILLIAMS (1977) e EAGLETON (1997), dentre outros. Com base neste conjunto, desejo mostrar como os elementos narrativos e o discurso voltado ao espaço e ao estilo de vida utópico narrado estabelecem entre livro e leitor, mais do que identidade, duradoura afinidade com as narrativas de Wilder.

Palavras-chave: literatura infanto-juvenil; História dos Estados Unidos; identidade; utópico; ideologia.

Introdução

Houve um tempo em que narrativas eram fonte de toda fantasia para as crianças, e de toda a possibilidade de memória para os velhos que, na ânsia de tornarem suas histórias conhecidas e, mais do que isso, lembradas, registravam-nas através da escrita.

Laura Ingalls Wilder é deste tempo. Nascida nos Estados Unidos no ano de 1867, vivenciou nos primeiros vinte anos a fase final do conhecido movimento pioneiro de população do território oeste norte-americano. Descendente de escoceses imigrantes, saiu com a família do estado de Wisconsin e rodou a carroça carregada de móveis, de utensílios e do sonho americano através dos territórios mais inóspitos de Kansas, de Minnesota e de Dakota. Do lado leste do país, explodia o crescimento industrial e econômico americano, e o sonho de muitos morria nos salários insuficientes pagos aos pobres — muitas vezes, imigrantes recém-chegados de países como Irlanda e Itália — e nas lutas dos sindicatos que começavam a se formar, como era o caso do *Knights of Labor* (LIMONCIC, 2003).

A vida da família Ingalls, porém, estava distante do fervor e do crescimento urbano e prendia-se principalmente aos preceitos jeffersonianos de que aquele território era, na verdade, uma “nação de agricultores”. Assim, em meio a todas as dificuldades impostas pelas intempéries, pela falta de recursos financeiros e de recursos naturais, e pela falta de uma estrutura social mais organizada, a família Ingalls estabeleceu-se finalmente em De Smet, em Dakota do Sul. Ali, Laura conheceu o fazendeiro Almanzo Wilder, originário do estado de Nova York, e casou-se com ele. Após 4 anos de infrutíferas tentativas de sucesso no plantio de grãos e na criação de carneiros e gado, incluindo nesse período a doença que quase paralisou as pernas de Almanzo e a morte do segundo filho, mudaram-se para uma região mais próspera e ali fizeram sua fazenda Rocky Ridge, onde ela ativamente trabalhou na fazenda, contribuiu com artigos para o jornal local *The Ruralist* e, durante os anos da Depressão, escreveu a série de nove livros que hoje conhecemos como *Little House Books*.

^{*} Agradeço à FAPESP pelo fomento à minha pesquisa de Mestrado e à pesquisa de Iniciação Científica, na Universidade de São Paulo, das quais este trabalho se origina.

Mistura de romanesco, romance e autobiografia, a série é o resultado daquilo que Miller (1994) denomina processo de ficcionalização da história da família Ingalls, sob o ponto de vista da menina Laura, e sua trajetória dos 3 aos 19 anos, ao lado dos pais e das três irmãs. Estruturada de forma episódica, a série dá conta de narrar as pequenas aventuras da família Ingalls, recheando-as com todos os valores arraigados na cultura norte-americana, existentes desde o seu início e fortemente marcados por uma ideologia que pregava como ponto alto da luta humana a figura do *self-made man*.

Com base em seu talento para filtrar as passagens que mais interessavam, para criar as que seriam mais atraentes e para colocar tudo no papel, Laura Ingalls prendeu-se a um projeto pessoal de reconstrução não só de sua história pessoal, mas da identidade nacional de um povo abalado pelas consequências severas de uma Depressão que assolou o país. Como nos explica o historiador Miller,

a acuracidade histórica, porém, era somente uma condição necessária, e não uma garantia de boa história, e Wilder desejava sacrificar a acuracidade, caso fosse necessário, em prol de um fluxo narrativo. [...] Datas ou nomes poderiam ser alterados, idades poderiam ser modificadas, ações poderiam ser inventadas ou reconstruídas, e episódios poderiam ser completamente recriados. [...] Assim, embora fosse acurado em muitos aspectos, os romances de Wilder não poderiam ser encarados como História factual. Eles são ficção e responderam às leis ditadas pelo gênero. [...] Os detalhes eram freqüentemente modificados para esclarecer a história ou simplesmente para melhorá-la. [...] Ela queria se prender aos fatos tanto quanto fosse possível e à medida que pudesse lembrá-los, mas ela rearranjaria em modificaria aqueles fatos, onde fosse preciso, para encaixá-los nas necessidades dramáticas da narração (MILLER, 1994. pp. 84-5; 88 – tradução nossa).

Entendemos, então, que não somente de história e de lembranças a narrativa da coleção foi feita: ela contou com um *expertise* literário assaz refinado para que se pudesse produzir, com grande sucesso, o que décadas depois viria a se tornar toda sorte de material de consumo, desde seriado de TV até livros impressos em papel jornal, calendários e longas-metragem produzidos, já nos anos 2000, para a televisão.

1. A construção de uma identidade: a personagem e seu espaço

Embora a série retrate em sua maioria a história da família Ingalls, Wilder dedicou um volume da série para narrar a infância do garoto Almanzo e de sua família, numa fazenda localizada no estado de Nova York, na cidade de Malone. Este é o volume publicado em 1933 e intitulado *Farmer Boy (O Jovem Fazendeiro)*. O expediente de elaboração literária é o mesmo dos volumes dedicados à narrativa da família Ingalls.

Há, ainda, um volume postumamente publicado, que não passou pelo crivo da revisão de Rose Wilder Lane, filha de Wilder e escritora, que colaborou, mas não escreveu a série *Little House Books*, como nos lembra Fraser (1994). A ausência da revisão e da discussão sobre seu teor resultou muito mais num romance do que no romanesco propriamente dito, no derradeiro volume, intitulado *The First Four Years (Os Primeiros Quatro Anos)*, publicado somente em 1972.

No entanto, o espírito do que é conhecido como a *experiência americana* e que carrega através dos séculos toda a ideologia que une a nação numa só voz está fortemente marcado nos oito primeiros volumes, e vivamente destacado em *Farmer Boy*. Este foi o segundo volume escrito por Wilder. Após ter obtido sucesso com a primeira experiência, seus editores pediram algo que representassem com mais intensidade o espírito da nação, algo que, como explica ROMINES (1994), fizesse a nação se lembrar dos valores que as tinham construído e que as fizessem resistir nos tempos desoladores da Depressão. Naquele ano, Herbert Hoover saía do comando e Roosevelt assumia a nação americana para colocar em plano o *New Deal*, ditando os preços dos produtos, controlando colheitas, estendendo seus braços paternalistas sobre as associações artísticas que

necessitavam de patrocínio e, subliminarmente, precisavam ficar sob as vistas para que não estendessem suas asas de tons avermelhados sobre uma economia democrática que, mais tarde, ainda nos anos 1930, iniciaria ainda de dentro dos departamentos do governo o trabalho de diluição do movimento socialista (SCHLESINGER Jr, 1958; WEINSTEIN, 1975). Frente à baixa dos preços das colheitas e da carne proveniente da matança dos animais de corte, a então fazendeira Laura Ingalls Wilder testemunhou a subversão de seu mundo, e o que era um *hobby* tornou-se profissão lucrativa que viria a compor sua principal fonte de renda. Foi assim, então, que Farmer Boy tomou corpo literário e espírito nacionalista.

Muitas foram as estratégias de composição literária que formaram os *Little House Books*. Vale a pena explicar, em poucas linhas, que se tratava então de uma literatura de “resgate” dos valores e cujo teor inspirava segurança e fé para seus leitores. Falava não de fome, desemprego e desespero, mas de um espaço quase pré-capitalista, onde o homem dependia de um pedaço de terra cedido pelo governo, de seus músculos e de sua genuína vontade de trabalhar e de vencer, não importando, para tal, que do outro lado do país houvesse um outro quadro social e econômico e outras lutas, travadas não com machados e arados, mas com mão-de-obra e com salários e ações na bolsa. Numa palavra, o espaço construído nas narrativas de Wilder é fechado em si, e as comunidades ali descritas dependem de si mesmas ou, no máximo, das mercadorias vindas dos trens e pelas quais pagam com as mercadorias produzidas em suas terras e vendidas localmente.

Em tal estrutura, fundamental é o papel desempenhado pela personagem. Uma vez que eram livros destinados a jovens e crianças, a autora construiu sua ficção em torno das personagens centrais: Laura Ingalls, para a maioria dos livros, e Almanzo Wilder, em *Farmer Boy*. O cuidado tomado para que isso não fugisse do controle é comprovado pela correspondência entre Wilder e Lane. Dizia-lhe a filha: “Você DEVE sempre se lembrar de escrever a coisa toda a partir do ponto de vista da Laura”, Lane lembrava à sua mãe. “Arranje o material de modo que ela possa de fato ver, ouvir, experimentar tanto quanto possível” (MILLER, 1994. pp. 94-5).

A saída encontrada por Wilder foi bastante eficaz, senão genial: em vez de fazer uso do narrador onisciente seletivo, mesclou-o com a possibilidade de falar do ponto de vista de quem escreve uma autobiografia e adotou o que Mendilow (*in* STEVICK, 1967) “ponto de vista restrito”.

O autor apresenta tudo através da mente de uma única personagem, ou pelo menos de uma personagem por vez durante uma parte considerável do livro. As outras personagens são julgadas pelo seu exterior, a partir de suas ações e de seu comportamento tal como vistos pela personagem central. Este método é um modo de relacionar os métodos onisciente e autobiográfico; a convenção artificial do autor onisciente fica limitada a uma única pessoa no romance; por outro lado, a inflexibilidade e as várias desvantagens pertencentes à primeira pessoa são evitadas.

O uso do ponto de vista restrito não apenas torna a identificação entre leitor e personagem mais fácil; ele também promove uma apresentação direta e imediata devido ao fato de ser assim que as pessoas parecem agir na vida real. Nós não nos vemos como os outros nos vêem. Estamos conscientes da pressão total do passado em nosso presente, [...]. Conhecemos a nós mesmos a partir de dentro; somos, em maior ou menor grau, oniscientes de nós mesmos. Com relação aos outros, porém, somos meros espectadores; podemos apenas adivinhar os motivos de suas ações e de seu comportamento; não podemos ter evidência direta de dentro de suas mentes. Eis o motivo pelo qual as pessoas nos parecem tão mais simples do que nós mesmos. Sabemos apenas o resultado das forças que trabalham sobre elas, uma vez que se expressam em sua parte externa. Em nós mesmos, estamos cientes do equilíbrio complexo e inconstante de forças conflitantes ao mesmo tempo, antes que alcancem sua expressão na ação (Mendilow *in* STEVICK, 1967. pp. 279-280 – nossa tradução).

As narrativas de Wilder, então, produzem um narrador que consegue facilmente transitar do papel onisciente para o de alguém que narra convincentemente como se fosse testemunha ocular do acontecimento, de forma a tornar ainda mais eficiente a identificação entre leitor e personagem. Não nos esqueçamos, pois, do fato de que estamos tratando de personagens infantis cujo alvo primordial era crianças leitoras. A estratégia dá ao leitor a ilusão de realismo, porque ele não percebe que existe ali a mediação do narrador que, como nos explicou Miller (1994), tinha um projeto narrativo a construir e a manter. Do mesmo modo, o olhar de Almanzo e de Laura, cada qual a seu turno, sobre seus pais — os grandes heróis, *self-made men* — era restrito e exaltava somente as qualidades e o caráter de cada um. Uma vez que o olhar dos protagonistas torna-se base para o recorte das personagens, ele evita dramas de ordem pessoal e psicológica que não lhes pertencem. E, dado que eram personagens infantis em uma “realidade” de família estruturada e calcada nos valores sociais, econômicos e religiosos norte-americanos, seus dramas e suas dúvidas restringiam-se a males menores, e não atingiam a extensão de problemas que a falta de dinheiro ou o granizo que atingiu uma plantação poderiam acarretar a um agricultor.

Claramente, o processo de criação da personagem e da narrativa passa pela estrutura escolhida para narrar. Nesse sentido, o romanesco, tal como colocado por FRYE (1957) dá conta de explicar a visão arquetípica dos adultos da narrativa, que compõe o lado branco do tabuleiro do xadrez narrativo e duelam contra todos os males que os inimigos — o cansaço, a falta de recursos, as tempestades e secas, a doença — trazem ao longo da série *Little House Books*, para no final vencerem tudo e desbravarem, nos horizontes “do tempo”, e não mais do espaço, os valores ali tão fortemente explorados e reafirmados.

Excertos que dão conta dessa construção generalizada do caráter americano *versus* outras nações são claros em várias passagens. Vale a pena destacar duas neste artigo. A primeira resgata, de forma bastante evidente, a sobrepujança do homem americano. No final da comemoração do Dia da Independência, o menino Almanzo pergunta a seu pai, rico e próspero fazendeiro como é que machados e arados construíram o país. Vejamos:

Naquela noite, a caminho da casa com o leite, Almanzo perguntou ao Pai:

— Pai, como foi que machados e arados fizeram esse país? Não lutamos contra a Inglaterra para ganhá-lo?

— Lutamos pela Independência, filho — disse o pai. — Mas toda a terra que nossos antepassados tinham era uma pequena faixa entre as montanhas e o oceano. Daqui até o Oeste, era região dos índios, dos espanhóis, dos franceses e dos ingleses. Foram os lavradores que tomaram toda essa região e dela fizeram a América.

— Como? — perguntou Almanzo.

— Bem, filho, os espanhóis eram soldados, cavalheiros altivos e poderosos que somente queriam ouro. Os franceses eram negociantes de peles, querendo fazer dinheiro rápido. E a Inglaterra estava ocupada fazendo guerras. Mas nós éramos lavradores, filho; queríamos a terra. Foram os lavradores que subiram as montanhas e limpavam a terra e a trabalharam e a cultivaram e se apegaram às suas lavouras. Esta região se estende, agora, por quatro mil quilômetros até o Oeste. Vai além de Kansas e além do Grande Deserto Americano, sobre montanhas maiores do que essas, descendo até o Oceano Pacífico. É o maior país do mundo e foram os lavradores que tomaram toda esta região e dela fizeram a América, filho. Nunca esqueça isto (WILDER, 1933. pp. 136-7).

Da mesma forma clara, a superioridade americana de caráter e de discernimento torna-se explícita na comemoração do Dia da Independência à personagem Laura, então com 14 anos, no sétimo volume da série (*Little Town on the Prairie*):

A multidão já se dispersava, mas Laura continuava imóvel. De repente, veio-lhe um pensamento inteiramente novo para ela. Lembrou-se das palavras da Declaração e da letra da canção ao mesmo tempo e pensou: Deus é o rei da América. Os americanos não obedecerão a nenhum rei da terra. Os americanos são livres. Isto quer dizer que eles devem obedecer às suas próprias consciências. Nenhum rei manda em Pa; ele tem que mandar em si mesmo. Puxa! (pensou ela), quando eu crescer, Pa e Ma já não me dirão o que fazer e o que não fazer e não haverá ninguém com direito a me dar ordens. Eu mesma é que terei de esforçar-me para ser boa.

Sua mente iluminou-se com esse pensamento. Isso é que queria dizer ser livre. Quer dizer ser bom. “Deus nosso Pai, criador da Liberdade...” As leis naturais e as leis divinas nos garantem o direito à vida e à liberdade. Então, devemos obedecer às leis de Deus, pois só elas é que nos dão o direito de sermos livres (WILDER, 1941. pp. 68-9).

O que vemos nesses dois trechos vai além da exaltação dos valores e da crença americanas: trata-se da ideologia presente e que resgata uma época nostálgica e de ouro num momento de crise, quando as condições de figuração de tal ideologia se fazem presentes porque a História assim o dita. Wilder havia escrito a história da sua infância, anos antes, sob a forma mais resumida e completamente autobiográfica, e tentado publicá-la durante os anos 1920, explodiam as novidades do mercado e da tecnologia, e o dinheiro era farto. Em tal contexto, nostalgia seria sinônimo de coisas menores, e o passado ficaria latente. Os anos 1930 propiciaram, então, a chance de recontar aquilo em que ela acreditava, porém de modo reconstruído, estética e ideologicamente elaborados para que o leitor sorvesse aquilo como fonte não só de distração, mas de reafirmação das crenças abaladas pela crise financeira.

Nesse sentido, ideologia é a o termo que designa a importância desse material o fato de que a estrutura de sentimento da época, surgido desse contexto histórico, era fator primordial para o sucesso de livros num mercado editorial que carecia de produtos altamente consumíveis. Para os leitores, estabelecer identidade com o que liam era fundamental e, por isso, a ideologia, no sentido dado por Williams (1977) de “um sistema de crenças ilusórias — falsas idéias ou consciência — que podem ser contrastadas com a verdade ou o conhecimento científico”; e “[d]o processo geral da produção de significados e de idéias (p.55), não era acaso, e sim ingrediente fundamental na receita criada por Wilder para que seus livros fizessem sucesso e não parassem nas prateleiras. Assim, para que isso acontecesse, a ideologia realizou sua função de tornar a narrativa, já romanesca em grande parte (e, portanto, exaltada pelos feitos heróicos de suas personagens), e autobiográfica em outro tanto (e, por isso restrita à formação de personagens menos complexas e mais generalizadas), para estabelecer positivamente a identificação entre leitor e narrativa. O sociólogo Terry Eagleton explica o processo pelo qual a ideologia opera este feito:

Um importante expediente utilizado pela ideologia para alcançar legitimidade é a universalização ou “eternalização” de si mesmas. Valores e interesses que são na verdade específicos de uma determinada época ou lugar são projetados como valores e interesses de toda a humanidade. Supõe-se que, do contrário, a natureza interesseira e setorializada da ideologia revelar-se-ia embaraçosamente ampla demais, o que impediria sua aceitação geral (EAGLETON, 1997. p. 60).

Desta forma, uma ideologia que interessava ao setor não só editorial, mas sobretudo governamental, vinha em um ótimo momento para restabelecer a crença numa identidade que reconstruísse uma nação alquebrada e tornasse a uni-la em torno de ideais que eram verdadeiros para muitos, mas de cuja realidade de sucesso e de independência, no sentido jeffersoniano, poucos partilhavam. A pesquisadora das obras de Wilder, Ann Romines, colabora com um excerto bem interessante do modo como esta ideologia operou nos anos 1930 na nação norte-americana:

A Depressão cortou muito fortemente as atividades que aconteciam fora do âmbito doméstico e forçou famílias a concentrar seus recursos e a encontrar conforto uns nos outros. Os índices de divórcio realmente caíram durante a Depressão, e nas revistas populares uma nova ênfase familiar de “camaradagem, compreensão mútua, afeição, simpatia, facilitação, acomodação, integração [e] cooperação” era aparente. As famílias começaram a jogar novos jogos juntas e a ouvir ao rádio ou ir ao cinema juntas. Tal como um jornal de Muncie, em Indiana, publicou, “Muitas famílias que perderam seu carro encontraram sua alma” (Mintz and Kellogg *apud* ROMINES, 1994. p. 113).

A ideologia vinha de fora e infiltrava-se pelos canais de comunicação, fosse o cinema, fosse o jornal ou o rádio, ou as conversas nas ruas, e era eficaz, como lemos acima, no que se propunha: restringir as famílias, unindo-as, positivamente, em suas casas, isoladas, onde homens descontentes com o desemprego e mulheres que suportavam a situação em casa não pudessem juntos conversar, refletir e, quiçá, chegar às raias de uma temida revolução, uma vez que nas ruas circulavam como nunca antes haviam circulado as bandeiras vermelhas, em movimentos artísticos e sindicalistas.

Se a intenção era fazer a apologia de um espaço perfeito, em que tudo funcionava como uma máquina engrenada, num espaço utópico em que o dinheiro não era elemento essencial para a sobrevivência, e sim o esforço da labuta na terra, nada era melhor do que o mundo utópico construído por Wilder em sua série, principalmente em *Farmer Boy*. A fazenda dos Wilders era, sem favor algum, o símbolo da prosperidade e a exaltação do trabalho protestante, cujo lucro agradava ao Senhor. O narrador assim descreve o espaço externo da fazenda, onde o trabalho era executado:

O teto da alta casa pintada de vermelho estava rodeado de neve e em todos os beirais havia uma franja de grandes pingentes de gelo. A frente da casa estava escura, mas uma trilha de trenó ia até os grandes celeiros e um caminho fora aberto até a porta lateral. Nas janelas da cozinha brilhava a luz da vela. [...]

Havia três celeiros compridos e enormes em três lados do terreiro quadrado. Todos juntos, eram os melhores celeiros de toda a região. Almanzo entrou primeiro no Curral dos Cavalos. Ficava de frente para a casa e tinha trinta e cinco metros de comprimento. A fileira de baias dos cavalos ficava no meio; num dos extremos achava-se a divisão dos bezerros, e depois dela o acolhedor galinheiro; no outro extremo ficava a Casa das Carroças. Era tão grande que duas carroças e o trenó podiam ser guardados nela, restando ainda muito espaço para desatrelar os cavalos. Daí os cavalos iam para suas baias, sem tornarem a sair para o frio.

O Celeiro Grande começava no extremo oeste do Curral dos Cavalos, e formava o lado oeste do pátio. No meio do Celeiro Grande, ficava o Pátio Grande. Enormes portes abriam para ele, do lado da campina, deixando entrar as carroças carregadas. De um lado ficava a grande baia de feno, com quinze metros de comprimento e seis de largura, cheia de feno até o teto.

Além do Pátio Grande, havia quatorze estábulos para as vacas e os bois. Mais adiante ficava o abrigo das máquinas e, a seguir, o abrigo das ferramentas. Dobrava-se então à esquina, chegando ao Celeiro-Sul.

Nele ficavam a sala de forragem, o chiqueiro, o curral dos bezerros, depois o Pátio do Celeiro-Sul. Era o pátio de debulhar. Era ainda maior que o Pátio do Celeiro Grande e o moinho de vento ficava ali.

Além do Pátio do Celeiro-Sul, havia um abrigo para os bezerros e, depois dele, o curral das ovelhas. No Celeiro-Sul só havia isto.

Uma cerrada cerca de madeira, com três metros e meio de altura, erguia-se no lado leste da área. Os três celeiros enormes e a cerca circundavam acolhedoramente o pátio. O vento uivava e a neve batia contra eles, mas não conseguiam entrar. Por

mais tempestuoso que fosse o inverno, a neve nunca se acumulava mais de meio metro no pátio abrigado (WILDER, 1933. pp.20-2).

Vista de fora, a estrutura da fazenda de Wilder era uma paliçada contra as intempéries, contra os ladrões e malfeitores e contra tudo e todos que ousassem interferir de modo não previsto na rotina de produção artesanal da fazenda. Dali os familiares saíam apenas para a escola e o culto dominical, onde (mais uma vez) o Pai, como era chamado a personagem de James Wilder, era reverenciada pelo seu status e pela fortuna que possuía e que decorria da vida na fazenda. As palavras que encontramos nas páginas finais do livro são a síntese dessa ideologia do self-made man jeffersoniano:

Um fazendeiro depende de si mesmo, e da terra e do clima. Se você for um fazendeiro, vai criar o que come, o que veste, e se manterá aquecido com a madeira que corta da floresta. Você trabalhará duro, mas o fará quando tiver vontade, e ninguém lhe dirá para ir ou vir. Você será livre e independente numa fazenda, filho (WILDER, 1933. p. 371).

Ao encerrar o volume com uma lição de liberdade e independência que, durante a Depressão, era encontrada somente no nível simbólico, Wilder corrobora para o propósito de Roosevelt de reconstruir o modelo de nação estável, mas não porque acreditasse nisso — na verdade, ela era particularmente contra o governo vigente naquela época —, mas porque *ela*, enquanto pessoa *constituída* e que *usufruí*a dessa ideologia, acreditava no que dizia. Como nos explica Eagleton, pelas palavras de Althusser,

“A ideologia”, proclama Louis Althusser, “não tem exterior”. Essa dimensão global abrange tanto o espaço quanto o tempo.

Uma ideologia reluta em acreditar que um dia nasceu, pois isso seria o mesmo que reconhecer que pode morrer. [...] a presença de duas ideologias também constitui estorvo para ela, uma vez que define suas fronteiras finitas, delimitando assim seu domínio. Ver uma ideologia de fora é reconhecer seus limites; mas de dentro as fronteiras desaparecem no infinito, deixando a ideologia curvada sobre si mesma, como o espaço cósmico (EAGLETON, 1997. p. 61).

Para Wilder, assim como para seus leitores, o que escreve não é proposital no sentido de declarada defesa política. Podemos considerar que assim pudesse ser para sua filha, com quem discutia sobre o que escrevia, mas não para ela, e tampouco para seus leitores. Inserida que estava dentro dessas condições que lhe permitiram produzir tal material, aquilo em que ela acreditava era, de certo modo, muito mais ingênuo, limitado por sua formação e por seu contexto:

Eu tinha visto e vivido tudo aquilo — todas as sucessivas fases da fronteira, primeiro com o homem de fronteira, e então com o pioneiro, e depois com os fazendeiros, e as cidades. Então, eu entendi que, na minha própria vida, eu tinha representado todo um período da História Americana. Que a fronteira tinha ido embora e que as concessões rurais tinham tomado seu lugar... Eu queria que as crianças de hoje entendessem mais sobre o início das coisas, que soubessem do que é feita a América que eles conhecem hoje (“Discurso da Feira do Livro” 217 *apud* ERISMAN, 1993, p. 127).

A declaração de Wilder explica que a ideologia americana da predestinação ao sucesso, do isolamento utópico e da independência já estava desistoricizada e arraigada nela mesma, antes que o estivesse em sua narrativa. Esta é senão o produto daquilo em que acreditava. Pensamos, entretanto, que as “escolhas” são ilusórias, porquanto o indivíduo advém de um contexto que não cabe a ele escolher ou determinar como ou se muda. A consciência torna-se, portanto, falta, assim como a escolha de acreditar ou não nessa crença, porque ela é a única “escolha” que lhes vem aos olhos. Ela pode até parecer autônoma, mas é senão o escape de uma forma de repressão causada pelo contexto da Depressão, como vimos, e é isso o que pode ter contribuído de forma considerável para o apagamento dos episódios difíceis e infelizes da história real da vida de Wilder, como a morte do

irmão ou o fato de ter trabalhado como atendente de hotel quando ainda era uma criança. Mesmo assim, não deixa de ser, como dissemos, eternalizante, generalizante, e certamente eficaz no propósito de reafirmar uma nação sem deixar de controlá-la e de moldá-la de acordo com os interesses da classe dominante.

Conclusão

A coleção *Little House Books*, originalmente publicada entre os anos de 1932 e 1943, cumpriu o propósito da autora de reafirmar uma série de crenças e de valores, bem como de um caráter de resistência, que estão presentes na sociedade norte-americana desde seu início e que vem sendo reafirmadas a cada momento de abalo que ela sofre. Assim foi durante os anos da Depressão. Assim foi durante os anos da Guerra Fria, como lemos em nossa pesquisa.

Não se trata, porém, de uma literatura infantil inconsequente ou de pura fantasia, no sentido redutor ou limitante que se costuma atribuir à literatura do gênero. Trata-se, na verdade, de um poderoso instrumento de formação social e política, que acaba por [re]definir a estrutura da sociedade.

Embora se trate de um tempo nostálgico e de um espaço utópico, a literatura de Wilder — certamente escapista, numa época em que a crise assolava a vida de todos — encontra suas condições de produção justamente a partir dessas fissuras, e vem para atar as pontas que pendem incertas na realidade, propondo que a partir da trama da sua estrutura literária híbrida o leitor consiga reconstruir sua realidade. Como nos explica Rosemary Jackson, “O fantástico é uma compensação que o homem fornece a si mesmo, no nível da imaginação [*l’imaginaire*], para aquilo que ele perdeu no nível da fé” (JACKSON, 1983: 18). Ora, a sociedade que primeiro se deparou com esta série de narrativas consumiu-a vorazmente, num mercado insipiente para tudo mais que não os “alimentasse”. Do mesmo modo, ainda que não tenhamos realizado uma pesquisa dessa natureza, cremos que seja muito provável que o índice de consumo dos *Little House Books*, hoje esquecida por muitos, tenha voltado a se elevar após os atentados de 11 de setembro de 2001. Porque, ainda que seja a falsa consciência que estabeleça o forte vínculo de identidade entre obra e leitor, ela é mais duradoura do que Wilder pôde viver para testemunhar.

Referências bibliográficas

- [1] EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo/ UNESP, 1997.
- [2] ERISMAN, Fred. “Farmer Boy: the ‘forgotten’ little House book”. In: *Western American Literature*. Logan, UT (WAL), 1993 Aug, 28:2, pp. 123-30.
- [3] FRASER, Caroline. “The Prairie Queen”. In: *The New York Review of Books*. Palm Coast, FL (NYRB), 1994 Dec 22, 41:21, pp. 38-45.
- [4] FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957. 393 p.
- [5] HOLTZ, William. “Closing the Circle: the American Optimism of Laura Ingalls Wilder”. IN: *Great Plains Quarterly*. Lincoln, NE (GPQ): 1984 Spring, 4:2, pp. 79-90.
- [6] JACKSON, Rosemary Jackson. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London, New York: Methuen, 1981. vii. 211p.
- [7] LIMONCIC, Flávio. *Os inventores do New Deal. Estado e sindicato nos Estados Unidos dos anos 1930*. Rio de Janeiro: mimeo (tese de doutoramento), 2003.
- [8] MILLER, John. *Laura Ingalls Wilder’s Little Town: Where History and Literature Meet*. Lawrence: UP of Kansas, 1994. xii. 208p.
- [9] ROMINES, Ann. *Little House Books: Gender, Culture, and Laura Ingalls Wilder*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1994. 287 p.

- [10] SCHLESINGER Jr., Arthur. *The Coming of New Deal*. Boston: Houghton Mifflin Company (The Age of Roosevelt), 1958.
- [11] WEINSTEIN, Michael. *Ambiguous Legacy: the Left in American Politics*. New York: View Piint, 1975.
- [12] STEVICK, Philip. *The Theory of the Novel..* New York? Free Press, 1967. vii. 440 p.
- [13] WILDER, Laura Ingalls [1933] and WILLIAMS, Garth [illust. 1953]. *Farmer Boy*. New York: HarperCollins Publishers, 1994. 372p.
- [14] _____ [1941] _____[illust. 1953]. *Little Town on the Prairie*. New York: HarperCollins Publishers, 1994. 307p.
- [15] WILLIAMS, Raymond. "Ideology". In: *Marxism and Ideology*. Oxford: Oxford University Press, 1977. pp. 55-71.