

**FABIANA VALERIA DA SILVA TAVARES**

**REAFIRMANDO UMA NAÇÃO:  
A FIGURAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NORTE-AMERICANA  
NAS OBRAS DE LAURA INGALLS WILDER**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**SÃO PAULO**

**2006**

**FABIANA VALERIA DA SILVA TAVARES**

**REAFIRMANDO UMA NAÇÃO:  
A FIGURAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL NORTE-AMERICANA  
NAS OBRAS DE LAURA INGALLS WILDER**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em Literatura de Língua Inglesa da área Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, sob a orientação da Professora Doutora Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**SÃO PAULO**

**2006**

*Aos meus amados pais Gilberto e Claudia.*

*À minha muito amada irmã Renata.*

*À muito querida amiga Luciana.*

*Nunca serão esquecidos, porque o amor que  
guardo no peito os manterão comigo para sempre.*

*Estejam certos.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente, e antes de tudo, aos meus pais, Gilberto e Claudia, por todo o apoio, toda a força e toda a paciência e amor com que me guiaram, com que me incentivaram e me fizeram levantar todas as vezes que caí. Não há palavras que expressem minha gratidão e meu infinito amor, porque não cabem em um “muito obrigada”.

Não posso falar neles sem falar de minha família e do apoio que meus irmãos Júnior, Renata e André me deram — em especial minha irmã Renata, que foi a grande responsável por me apresentar o universo de Laura Ingalls Wilder e por me incentivar a seguir o meu sonho, mesmo que o caminho muitas vezes se mostrasse mais longo e mais difícil. A ela, o meu mais sincero “valeu!” por tudo, tudo mesmo — inclusive pelas broncas, quando foram necessárias.

À minha “Joaninha”, querida sobrinha Maria Carolina, agradeço por cada sorriso iluminado, cada abraço carinhoso, cada gota de amor puro que me deu. Talvez ela compreenda, algum dia, quando tiver crescido, o quão essencial essas coisas são para alguém como eu.

Além da família, agradeço muito ao apoio constante dos amigos — Luciana Keyko Rizzi, em particular, uma irmã para mim, a quem minha família carinhosamente se refere como “Maria Lu”, e à querida “Sunrise”, Solange de Almeida Grossi, querida companheira de papos e de pesquisa —, pelo apoio, pelo incentivo e por me ajudar nessa caminhada, e outras tantas amigas, como Valeria Moraes, Elaine Vieira, Vanessa Gonçalves e Estela Madeira, com quem virei dias e noites estudando, conversando e desabafando. A lista de amigos acumulados ao longo de 12 anos de USP é muito mais longa do que este espaço permite citar, e por isso peço perdão àqueles que aqui não foram mencionados. Eles continuam, porém, em meu coração, e não foram esquecidos.

Agradeço, também, à amizade, ao carinho, ao incentivo e ao apoio dos professores, com especial atenção às professoras doutoras Deusa Maria de Souza Pinheiro-Passos e Maria Sílvia Betti. A elas, meu sincero agradecimento por jamais deixarem de acreditar na minha força de vontade e no meu compromisso com a pesquisa, pelo que vivi durante muitos anos da minha vida acadêmica, fosse estudando, pesquisando meu objeto de estudo, ou monitorando, organizando e participando de congressos.

À Universidade de São Paulo, agradeço por me oferecer toda a oportunidade para me graduar e realizar a pesquisa: ali eu morei, trabalhei, estudei e cresci. Apresento, então, meus sinceros

agradecimentos pela acolhida e pelo apoio institucional, particularmente à COSEAS — Coordenadoria de Assistência Social — e a todos os funcionários da Guarda Universitária, que realizaram meu transporte para que meus estudos e meus estágios fossem possíveis.

Agradeço também à FAPESP — Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo —, que fomentou minha pesquisa tanto durante a Iniciação Científica quanto no mestrado, e sem a qual a realização de tais trabalhos teria certamente sido comprometida. Contar com esse apoio é essencial ao pesquisador que necessita de tempo para realizar com seriedade e profundidade seu trabalho.

Às amigas Solange, Luciana, já mencionadas, e Beatriz, agradeço muito pela leitura, revisão e sugestão de reelaboração de partes da dissertação, ainda que tenham dito que “não foi nada” e que este trabalho “não deu trabalho” a elas.

Às professoras doutoras Cibele Mara Dugaich e Maria Sílvia Betti, agradeço sinceramente por terem aceitado compor minha Banca de Exame, oferecendo sugestões preciosas na Qualificação, que determinaram também o rumo do terceiro capítulo.

Aos colegas de trabalho da Hewlett-Packard Brasil, agradeço pela compreensão de todas as horas “vagas” de ocupação no processo de finalização da pesquisa e por perdoarem o “sono” que me abraçou todas as manhãs. Ao espaço que generosamente cederam para que eu concluísse meu trabalho, “obrigada”.

À professora doutora Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco, o meu mais sincero e profundo agradecimento, antes de tudo, pelo espaço e pelo ritmo que soube respeitar, ainda que fosse diverso do dela e a deixasse preocupada com o andamento da pesquisa. Em seguida, pela orientação segura que me ofereceu, sempre que precisei e solicitei, e finalmente por ter me ensinado tantas coisas, fosse em aulas ou nas reuniões do grupo de pesquisa — coisas que mudaram definitivamente minha concepção acerca de diversos temas e minha visão de mundo. Em suma, por fazer de mim uma pessoa mais crítica e mais observadora, muito, muito obrigada.

## APRESENTAÇÃO

Esta dissertação é o resultado de um processo que levou alguns anos para se concretizar.

Em 2001, apresentei a idéia geral para solicitar orientação e, no mesmo ano, iniciei um projeto de Iniciação Científica, fomentado pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo — a qual agradeço sinceramente — intitulado “A formação da identidade nacional norte-americana em *Farmer Boy* e *Little Town on the Prairie, de Laura Ingalls Wilder*”. Durante dois anos, fui orientada e realizei leituras que serviram não somente à execução do trabalho, mas à minha formação intelectual. Dessa forma, preparei o terreno para o mestrado, também fomentado pela FAPESP, para chegar ao trabalho que ora apresento.

No entanto, minha história de leitura dos *Little House Books* teve início muitos anos antes, mais precisamente em 1988 — contava eu, então, 11 anos —, quando minha irmã Renata retirou os volumes 4 e 5 — respectivamente, em português, *À Beira do Riacho* e *Às Margens da Lagoa Prateada* — da biblioteca da escola onde estudávamos, numa região limítrofe entre os perímetros urbano e rural. Na primeira vez em que os li, fui tomada pelo encantamento que as obras causam, e acreditei que o que eu então lia era realmente a biografia narrada por Laura. Permaneceu, porém, a grande vontade de ler os volumes restantes, que eu pensava serem oito, ao total, mas que inexistiam na biblioteca de nosso grupo, e assim, até a oitava série, contentei-me em reler aqueles exemplares, que de início havia tomado o cuidado de encapar com plástico para protegê-los de mãos descuidadas.

Nos anos subsequentes, fui estranha e literalmente tomada pelo fantasma das histórias: volta e meia, quando já nem pensava nisso, era surpreendida, no meio da noite, com um sonho no qual eu entrava na biblioteca e procurava os volumes para relê-los, mas não os encontrava. Acordava angustiada e, já na faculdade, em meu terceiro ano de graduação de Português/ Francês, acordei chorando por causa desse sonho. Diante daquela obsessão inexplicável, tomei a resolução de ir à livraria, e comprei toda a coleção em português dos *Little House Books*, além do diário de viagem *O longo caminho de casa*, e tranquei-me no quarto para ler, do início ao fim, a saga da família Ingalls.

Novamente tomada de encantamento e imbuída da forte vontade que estava de entrar na área acadêmica do Inglês, conversei com uma professora da área, no Departamento de

Letras Modernas, e expus meu desejo de pesquisar as obras de Laura Ingalls Wilder, embora não soubesse ao certo se ela era uma autora conhecida no Brasil ou se suas obras infanto-juvenis eram passíveis de ser academicamente analisadas. Encontrei na pessoa da Maria Silvia Betti o amável acolhimento, o apoio e a orientação iniciais para, por minha conta, começar a percorrer, a partir de 1998, os caminhos da pesquisa em nível acadêmico. Começava, ali, a concretizar o que havia nascido literalmente de um sonho.

Uma vez tendo finalizado minha graduação em Letras – Francês/ Português, iniciei minha graduação em Inglês, à qual ingressei — desta vez, de acordo com os conselhos de Renata e Maria Sílvia —, e dei continuidade à pesquisa individual. Aprendi mais sobre a vida de Laura Ingalls Wilder mas, até então, não tinha dimensão das possibilidades de análise e de repercussão de suas obras.

O processo de leitura de livros e artigos acadêmicos de assuntos relacionados ou sobre as obras e a vida de Wilder tiveram início de fato com a Iniciação Científica, orientada por Maria Elisa Cevasco. Contar com a orientação de Maria Elisa, tanto na Iniciação Científica quanto no Mestrado, foi muito mais do que vários orientandos esperam: ela me deu a liberdade não só de pesquisar o tema pelo qual eu tinha real interesse, mas também de ler, relatar e reportar leituras e análises no meu próprio tempo. Embora este sempre fosse muito diferente do *timing* dela, sempre tão pontual e responsável, pude contar com a leitura atenta, bem como com a análise e a orientação exatas e sem grandes intervenções em estilo, porque ela reconhece que o trabalho deve ter a nossa marca e, portanto, deve partir dos nossos caminhos e leituras e das nossas reflexões.

Assim sendo, percorri, com seu essencial auxílio, um caminho sem volta de amadurecimento intelectual, no qual eu passei de leitora ingênua a pesquisadora de alguns dos principais aspectos abordados pelas obras, tais como identidade e História dos Estados Unidos, dentre tantos outros que vários outros pesquisadores americanos já abordaram, em outras correntes teóricas. Esse foi um caminho que, indubitavelmente, abriu portas para outros projetos que pretendo seguir futuramente, alçando vôos maiores em busca do constante crescimento.

O que aqui ofereço é, pois, não um trabalho conclusivo, mas antes de tudo, a evidência daquilo que, com a verdadeira vontade e o auxílio de tantos mestres, amigos e familiares, se transformou, mas nada perdeu de sua paixão.

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise da coleção de livros *Little House*, de Laura Ingalls Wilder, e está dividido em três capítulos.

No Capítulo I, *O Romanesco como base de sustentação da ideologia norte-americana*, mostramos quais são as estratégias literárias utilizadas por Wilder para compor suas obras, de forma a transmitir e sustentar a ideologia norte-americana. Utilizamos como base comparativa os volumes *Little Town on the Prairie* e *The First Four Years*, e tentamos evidenciar as diferenças entre os volumes publicados em vida e o volume póstumo, no que concerne ao estilo e a visão de mundo do aluno: Fabiana Valeria dando apresentadas. Para tanto, baseamo-nos em autores da teoria literária, como Northrop Frye (1957), Philip Stevick (1967), e Rosemary Jackson (1983), e em pesquisadores anteriores das obras de Wilder, como Ann Romines (1997) e Caroline Fazer (1994).

No Capítulo II, *O lugar da História em Farmer Boy*, exploramos o livro em que Wilder descreve uma vida de fartura numa fazenda para discutirmos as diferenças entre o período narrado e o contexto histórico que gerou as condições de produção da coleção *Little House*. Assim, realizamos uma análise de excertos do livro que diziam respeito ao trabalho e ao dinheiro com a intenção de relacionar ambos os contextos, explicando que a época narrada dependeu do contexto sócio-econômico do qual surgiu para que transmitisse as lições de sobrevivência em tempos difíceis a leitores que se encontravam em meio à crise da Depressão. Neste capítulo, baseamo-nos em historiadores como Arthur Schlesinger Jr. (1958).

No Capítulo III, *Desdobramentos ideológicos nas obras de Wilder*, apresentamos uma discussão teórica acerca da ideologia e de como ela trabalha na formação, transmissão e reafirmação de seus valores. Para tanto, baseamo-nos em autores como Terry Eagleton (1997) e Raymond Williams (1977). Em seguida, retomamos o contexto histórico para discutirmos que a ideologia trabalha em três níveis: na constituição de Wilder como sujeito histórico, na produção dos *Little House* e no consumo, por parte dos leitores da década de 1930. Para explicar a dinâmica de relacionamento desses três níveis, baseamo-nos na leitura de *Tempo Livre*, de Theodor Adorno (1962). Finalmente, procuramos mostrar ao leitor, ao analisarmos trechos de *Farmer Boy* e *Little Town on the Prairie*, que em todo o tempo estivemos lidando com o inconsciente político apresentado por Fredric Jameson (1980), de forma a mostrar que, apesar de Wilder ter planejado e ter um método para transmitir a ideologia, a fim de reafirmar a identidade norte-americana, a crise que deu origem ao texto surge em vários momentos através de brechas que expõe sua crítica à economia e ao momento histórico da Depressão.

**Palavras-chave:** Laura Ingalls Wilder; estudos de cultura; literatura norte-americana; História dos Estados Unidos; Ideologia.

## ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of the *Little House Books* collection, by Laura Ingalls Wilder, and it is divided into three chapters.

In Chapter I, *Romance as the sustaining basis of the North-American ideology*, we show which are the literary strategies used by Wilder to compose her books, in order to transmit and sustain the North-American ideology. We use, as a comparative basis, *Little Town on the Prairie* and *The First Four Years*, and we try to put in evidence the differences between the books published during her life and the posthumous work, concerning style and the change in her point of view. In doing so, we base ourselves on authors from the literary theory, such as Northrop Frye (1957), Philip Stevick (1967), and Rosemary Jackson (1983), and in previous researchers of Wilder's works, such as Ann Romines (1994) and Caroline Fraser (1994).

In Chapter II, *History's place in Farmer Boy*, we explore the book in which Wilder describes a wealthy life in a farm, so we can discuss the differences between the narrated period and the historical context that generated the conditions that allowed the appearance of the *Little House* books. Afterwards, we present an analysis of some excerpts taken from *Farmer Boy* that are related to work and money, with the intention of establishing the interrelations between both contexts, and explaining that the narrated time depended on the social and economical context from which it has appeared, so to pass on the lesson about how to survive in such hard times to readers that experienced the crisis during the Depression years.

In Chapter III, *Ideology unfolded in the works by Wilder*, we present a theoretical discussion concerning ideology and how it works on formation, transmission, and reaffirmation of its own values. In doing so, we base ourselves on authors such as Terry Eagleton (1997) and Raymond Williams (1977). Then, we take the historical context again in order to explain that ideology work in three levels: in the constitution of Wilder as a historical person, in the production of the *Little House* books, and in its consumption, made by the readers in the decade of 1930. In order to explain how these three levels relate among themselves, we base ourselves on the text "Leisure Time", by Theodor Adorno (1962). Finally, in the moment we analyze some excerpts taken from *Farmer Boy* and *Little Town on the Prairie*, we try to show to the reader that all the time we deal with Fredric Jameson's political unconscious (1980). Thus, in spite of trying to commit herself to her plan of transmission and reaffirmation of the North-American ideology, her criticism about economy and politics of the thirties breaks the path of the way she had made, in order to figure through the books.

**Keywords:** Laura Ingalls Wilder; cultural studies; North-American literature; History of the United States; Ideology.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – O ROMANESCO COMO BASE DE SUSTENTAÇÃO DA IDEOLOGIA NORTE-AMERICANA.....	7
CAPÍTULO II – O LUGAR DA HISTÓRIA EM <i>FARMER BOY</i> .....	49
CAPÍTULO III – DESDOBRAMENTOS IDEOLÓGICOS NAS OBRAS DE WILDER.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	



## INTRODUÇÃO

Laura Elizabeth Ingalls Wilder nasceu em 1867 numa cabana de troncos, próxima à cidade de Pepin, no estado norte-americano de Wisconsin. Filha de descendentes de escoceses, conviveu com a experiência de se mudar constantemente com a família, composta por pai, mãe e três irmãs, em busca do sucesso e da independência financeira acalentados pelo sonho americano do sucesso obtido através do trabalho duro e honesto. Assim, de 1870 a 1880, conheceu vários estados do país e passou pelas experiências mais diversas, desde dormir numa cabana — provavelmente, as últimas a rodarem em direção ao oeste — a trabalhar para estranhos a fim de ajudar seus pais a sustentarem a casa, posto que não contavam com o apoio do irmão que havia nascido, mas não sobrevivido.

Aos 18 anos, quando sua família havia se fixado numa concessão de terras do governo em Dakota do Sul e depois de ter lecionado em algumas escolas do condado, casou-se com o fazendeiro Almanzo James Wilder. Após 4 anos de uma série de desventuras, mudou-se com ele e sua filha Rose para outro estado. Estabeleceram-se na Fazenda Rocky Ridge, onde sua filha foi criada até que fosse estudar na metrópole e se tornasse escritora.

Enquanto isso, na fazenda, a própria Laura investiu seu tempo e deu início à sua participação no jornal regional, *The Ruralist*, oferecendo artigos de contribuição sobre economia e modo de produção da vida no campo. Isso a estimulou a escrever suas memórias em um caderno e, assim, surgiu *Pioneer Girl*, o material autobiográfico que deu início à cultuada série de livros conhecida nos Estados Unidos como *Little House* e, no Brasil, como “Os pioneiros”. Composta originalmente de 8 volumes, a obra narra em terceira pessoa a série de viagens e as aventuras da família Ingalls. Além disso, apresenta, no volume *Farmer Boy*, a história da infância de um garoto chamado Almanzo, e ainda um volume póstumo, denominado *The First Four Years*, que dê conta de narrar os acontecimentos na vida de recém-casados de Laura e Almanzo.

Dessa forma, as décadas de 1930 e 1940, subseqüentes à quebra da Bolsa de Valores de Nova York, assistiram ao grande sucesso de suas obras, que a indústria cultural tratou de transformar em seriado (*Little House on the Prairie*, entre 1976 e 1979) e, mais

tarde, em toda sorte de material consumível — de caixas de livros *paperback* a adesivos, calendários e papéis de carta.

Todavia, o fato é que, apesar de o nome de Laura Ingalls Wilder ter se tornado um prêmio nacional da categoria infanto-juvenil (*Laura Ingalls Wilder Award*), ele não é, atualmente, algo que estimule de pronto reações de entusiasmo, crítica ou mesmo reconhecimento para as crianças e os adolescentes norte-americanos. Num mercado em que a novidade do dia cai no esquecimento na semana seguinte, artefatos culturais mais antigos, canônicos ou populares, são considerados “ultrapassados” e, por isso, relegados ao segundo plano.

De certo modo, sob alguns aspectos e guardadas as devidas proporções, as obras de Laura Ingalls Wilder são semelhantes às de Monteiro Lobato, no Brasil: ambos são contemporâneos e escreveram para crianças e jovens durante as décadas de 1930 e 1940, preocuparam-se em se ater aos valores e crenças de nacionalidade que os constituíam enquanto pessoas e transmiti-las em seus livros, possuíam posicionamento político e econômico contra o governo vigente na época em que escreveram, e tiveram suas obras amplamente divulgadas até meados dos anos 1970. Finalmente, foram, da mesma forma, paulatinamente excluídos do currículo escolar, que antes sugeria a leitura de suas obras no primário, até que caíssem no “esquecimento”, a não ser por produções televisivas que vez ou outra recuperam suas obras em nome da recuperação desses “valores nacionais”, existente em suas obras.

A diferença entre ambos reside, porém, nas condições de possibilidade de surgimento de seus respectivos materiais, com os quais trabalharam para mostrar que, de fato, o contexto sócio-histórico e geográfico, ao determinar os processos sociais materiais, faz com que cada produção seja diferente e, por isso mesmo, rica e única.

No caso de Laura Ingalls Wilder, os livros se tornaram conhecidos no Brasil na década de 1960, quando foram pela primeira vez publicados pela editora Record. No entanto, anos recentes têm testemunhado o pouco interesse e a falta de conhecimento de suas obras também no Brasil. São as gerações que cresceram entre os anos de 1975 e 1985, que assistiram às reprises do seriado “Os Pioneiros” na TV Record, ou ainda as gerações que leram a coleção *Little House* nos anos 1960 e 1970, que conhecem e hoje compram, esporadicamente, esses livros para seus filhos ou netos.

Nos Estados Unidos, porém, os anos 1980 e 1990 viram o ressurgimento da escritora, mediante pesquisa acadêmica nas áreas de estudos de cultura e de literatura infanto-juvenil, cujo resultado é uma série de artigos, ensaios e livros — alguns comerciais, outros de cunho mais acadêmico — acerca das obras e da vida da autora. Ainda assim, por falta de divulgação, a pesquisa permaneceu quase totalmente restrita aos pesquisadores dos Estados Unidos — exceções feitas, até onde temos conhecimento, a uma pesquisadora japonesa e a este trabalho. Para o público comum, restou a chance de lê-los ao acaso numa biblioteca ou acompanhar a produção televisiva sobre a vida de Wilder em dois longa-metragens, lançados respectivamente em 1999 e 2001.

Mesmo assim, há disponível, no mercado editorial, exemplares reescritos, ou originais, edições de capa dura, edições populares, histórias escritas com base na série, e uma infinidade de produtos baseados nos livros de Wilder. A permanência dessas obras no mercado levou-nos a pensar que, embora o apelo comercial seja o que mantenha a divulgação das obras de Wilder atualmente, estas possuem um conteúdo forte o suficiente que faz com que elas continuem a existir constantemente, ainda que em ondas que diminuem e aumentam a sua propagação na sociedade.

Tal permanência instigou a pesquisa que realizamos em nível de Iniciação Científica, através da qual verificamos a hipótese de que, contrariamente ao pensamento corrente, a literatura infantil e juvenil não se destina à fantasia e ao escapismo mas, antes de tudo, à reafirmação de crenças e valores da humanidade, porque esta sempre se baseia naquilo que já aconteceu para ponderar e seguir adiante, seja reafirmando os antigos rituais, seja inovando-os. Nesse sentido, as histórias cobrem uma necessidade social de formação da criança e do jovem, e é desse tipo de literatura que as obras de Wilder parecem advir. Assim, antes de serem consideradas infanto-juvenis, os *Little House Books* devem ser seriamente analisados como instrumento de reafirmação da identidade norte-americana, porquanto carrega em si toda a ideologia que formou não só Wilder, mas está até hoje presente no imaginário coletivo da sociedade norte-americana.

Propomos, então, a discussão do que acreditamos serem os eixos deste trabalho: Literatura, História e Ideologia. Para lhe dar um corpo mais conceitual e, ainda assim, mais didático, apresentamos um trabalho no qual os capítulos representem não apenas “eixos” a serem seguidos para a obtenção de um resultado, mas pontos centrais que sustentem em si uma discussão que não dependa de outro capítulo para ser compreendida. Surgiu dessa necessidade a idéia de compor a dissertação em

“movimentos” que, sozinhos, dêem conta de abarcar um aspecto central da obra, sem deixar o leitor à deriva. Em outras palavras, os capítulos foram compostos de forma a se apresentarem fechados em si o suficiente para que o leitor possa compreender a obra de Laura Ingalls Wilder sob o recorte em questão, mas que, quando juntos, tais movimentos apresentem de modo mais amplo o universo literário de Wilder.

A fim de cumprirmos esta proposta, entendemos que cada capítulo ser apoiado pelos eixos restantes, para que não haja uma divisão estanque entre um capítulo e outro. Com base na pesquisa anterior, percebemos que os centros de discussão seriam Literatura, História e Ideologia, e, assim, organizamos nosso trabalho de forma que cada capítulo se dedique primordialmente ao estudo de um eixo, sem no entanto deixar os outros de lado. Desta maneira, quando falamos de Literatura, lidamos com História e Ideologia em segundo plano, como pontos de apoio da idéia central. Quando falamos de História, os eixos Literatura e Ideologia serviram de base de apoio para a discussão de *Farmer Boy*. Finalmente, ao falarmos de Ideologia, História e Literatura apóiam tal discussão.

O eixo Literatura foi escolhido como ponto de partida porque ele é o que oferece o óbvio, ou seja, o objeto de estudo a ser analisado. Assim, uma vez que grande parte da argumentação a respeito das diferenças entre o romance e o romanesco nas obras de Wilder se pautam em fatos autobiográficos recortados e de crenças em uma narrativa arquetípica — além, é claro, de questões fundamentais de teoria literária ali envolvidas —, o segundo movimento foi o de História, porque de ambos os pontos de apoio do primeiro capítulo, ele se sobressai. Desta forma, o *Capítulo I - O romanesco como base de sustentação da ideologia norte-americana* traz à baila a discussão das estratégias das quais Wilder dispôs para criar um universo utópico e conciliado, quase pré-capitalista, de uma fazenda na qual a estrutura familiar patriarcal figura como o “bastião” dos valores religiosos e morais do cidadão dos Estados Unidos. Em outras palavras, destacamos em trechos de *Little Town on the Prairie* e de *The First Four Years* elementos como narrador, personagem, tempo, espaço e atmosfera para explicar como a trama literária foi composta de forma a sustentar a ideologia norte-americana que forma a identidade daquela sociedade.

É relevante, neste ponto, esclarecer de antemão ao leitor que conceitos como “arquetipo” e o uso de textos de apoio que se refiram a mito ou à origem da identidade, com figuras como a dos Pais Peregrinos ou dos pioneiros, compõem a categoria estrutural que dá conta de explicar, no primeiro capítulo, a tessitura do enredo e o seu

conteúdo, pois compreendemos a ideologia depende justamente de uma estrutura mais fixa e limitada para aparentar sucesso absoluto. Além disso, uma vez pertencendo, como veremos, prioritariamente ao gênero romanesco, a estrutura formal do romanesco é mais viável para dar conta de tal análise. Isso não significa, contudo, que acreditemos em sua eficácia completa no que concerne à compreensão dos aspectos envolvidos na questão, dada a nossa convicção, antes de tudo, na afirmação jamesoniana de que o horizonte final de interpretação da obra literária é histórico.

Diante disso, História é o eixo que se sobressai no segundo capítulo, em que analisamos o volume *Farmer Boy*. As razões que motivaram sua escolha são de ordem literária e, obviamente, histórica, pois Wilder trata em um único volume da infância de um personagem que *não* é a pequena Laura e representa a fartura em uma região que *não* é o oeste, justamente em 1933, ano em que Roosevelt assumiu a presidência da república, em meio à maior crise econômica que os Estados Unidos já experimentou, e lançou o AAA – *Agricultural Adjustment Act*, que interferiu diretamente no modo de produção e, conseqüentemente, na economia dos produtores rurais, parcela da sociedade da qual Wilder provinha. Uma vez que História passa a ser o ponto central da discussão, Literatura passa, então, a figurar no segundo capítulo como ponto de apoio desse eixo central, tomando o lugar que era da Ideologia, enquanto esta desliza para o outro lado do ponto de apoio e continua em seu papel de suporte à discussão principal, realizada principalmente com base em literatura de História dos Estados Unidos e trechos do volume analisado, para responder ao que está anunciado no título do *Capítulo II – O lugar da História em Farmer Boy*..

Finalmente, no *Capítulo III – Desdobramentos ideológicos nas obras de Wilder*, a Ideologia transitará para o lugar que era de História no capítulo anterior, pois uma discussão a respeito dos diferentes períodos históricos e uma reflexão acerca de sua não-figuração nas obras de Wilder se farão presentes nesse capítulo. Finalmente, Ideologia tomará o lugar central da discussão, sendo apoiada pela História e pela Literatura, de forma a voltar ao argumento inicial de que existe uma ideologia derivada de uma identidade nacional que sustenta e reafirma a sociedade norte-americana em tempos de crise e que, também por esse motivo, as obras de Wilder ainda existem e são visitadas. Para isso, uma discussão de caráter teórico acerca de nossa compreensão da ideologia como falsa consciência é apresentada para então realizarmos o que anunciamos, ou seja, os desdobramentos ideológicos, de forma a mostrar em que níveis ela trabalha no que

concerne ao universo histórico e literário de Wilder e de seus leitores, e como eles se relacionam, para somente então enxergarmos esse movimento nos trechos selecionados.

Numa alegoria visual, a idéia é a de um círculo no chão que se movimenta em sentido horário como uma onda, cujo pico destaque, a cada vez, um eixo, sem no entanto deixar de movimentar os outros, ou como um diagrama cujos círculos estejam em intersecção e nessas intersecções residam os resultados do contato entre as áreas, ou seja, a figuração da ideologia norte-americana nas obras de Laura Ingalls Wilder.

Finalmente, apresentamos nossas considerações finais acerca do trabalho, oportunidade na qual tentamos explicar um pouco melhor a disposição formal e sua relação com o conteúdo desta série de ensaios, pois o leitor terá tido a oportunidade por si só de compreender um pouco mais a nossa proposta.



## Capítulo I

### *O romanesco como base de sustentação da ideologia norte-americana*

*De-mystifying the process of reading fantasies will, hopefully, point to the possibility of undoing many texts which work, unconsciously, upon us. In the end this may lead to the real social transformation (JACKSON, Rosemary. "Introduction". In *Fantasy. The Literature of Subversion*. London/ New York: Routledge, 1981, p. 10).*



“Once upon a time, sixty years ago, a little girl lived in the Big Woods of Wisconsin, in a little gray house made of logs” (WILDER, 1932: 1). Assim começa o primeiro dos nove volumes que integram a série *Little House*, escrita por Laura Ingalls Wilder durante os decênios de 1930 e 1940, nos Estados Unidos.

Compostos com a clara intenção de se destinar às crianças e jovens, a coleção *Little House* conta a saga<sup>1</sup> da família Ingalls num período que se estende por dezenove anos, em que o narrador acompanha o processo de crescimento da protagonista, a jovem Laura Ingalls, e a luta de sua família — com ênfase na figura paterna — para se estabelecer, após longas viagens e algumas tentativas, em Dakota do Sul. Nesse processo, o leitor assiste às aventuras da criança Laura, o modo como atravessa a difícil fase de crescimento e sua adaptação às regras morais e sociais e a acompanha até o seu quarto ano de casamento, já com uma filha pequena.

No entanto, nem todos os episódios se destinam a contar a saga da família Ingalls. O terceiro volume da série é, na verdade, um relato do décimo ano de vida do garoto Almanzo Wilder com sua próspera família, numa fazenda situada no Estado de Nova York. Por isso, alguns pesquisadores dos trabalhos de Wilder, como Romines (1994), não consideram este livro parte da série. A este respeito, a pesquisadora argumenta que corresponde ao livro menos satisfatório de todos (ROMINES, 1994: 2) e que não é, de fato, elemento da série porque não trata da família Ingalls, e sim da família Wilder.

Cabe, aqui, apresentar a série no que se resume ao eixo de evolução da família em direção à estabilidade na posse de terra, e do crescimento e amadurecimento da protagonista.

“As aventuras da família Ingalls”, como foi denominada a série em português pela editora Record (ainda detentora dos direitos de reprodução do material), se iniciam, pois, com a famosa fórmula “era uma vez” para contar, no seu primeiro volume (*Little House in the Big Woods*), da vida da pequena Laura, então com 5 anos, e de sua família, no isolamento de uma floresta do Wisconsin, perto da cidade de Pepin. A estrutura dos capítulos dá conta de pequenos episódios que narram as aventuras do pai para caçar e prover o sustento da família, enquanto a mãe cuida da casa, das duas filhas pequenas, Mary e Laura, e da bebê Carrie. Inseridas na narrativa cíclica, que se inicia no inverno e

---

<sup>1</sup> “Saga”, neste caso, não se refere à definição dada por FRYE em *Anatomy of Criticism*, mas ao sentido popular de uma aventura que toma mais de uma geração de uma família, visando ao crescimento do herói e envolvendo eventos, sejam agradáveis ou desagradáveis, que culminarão num final em que o herói se mostra, de algum modo, mais maduro e cujas ambições tenham sido alcançadas.

termina no inverno, estão as histórias contadas por Pa (Charles Ingalls) sobre sua infância, e as alegrias de brincar e de aprender a ajudar a cuidar da casa, bem como dos poucos encontros que tinham, em ocasiões festivas, com familiares.

No segundo volume, *Little House on the Prairie*, a família se muda da floresta do Winsconsin para o território ainda inexplorado do Kansas, local em que se estabelecem após a longa jornada. Constroem a casa para, no final, após terem sido visitados por índios, descobrirem que haviam avançado alguns quilômetros para dentro do perímetro da reserva indígena, fator que os obrigou a se retirarem antes de serem forçados por soldados a sair do território. Nessa época, conhecem dois vizinhos e se vêem acometidos pela malária, tendo sido salvos pelas mãos do médico da reserva indígena, que por ali passava.

*On the Banks of Plum Creek* é o primeiro livro que narra com mais detalhes a vida num sítio. Começando de onde havia parado o segundo volume, abre a janela para a vida de uma Laura com sete anos, que já ajuda na manutenção da casa, e para a luta de Charles Ingalls, cuja falta de recursos para o replantio e para a obtenção de animais o leva a viajar 300 quilômetros a pé em busca de emprego em outras lavouras e sua aventura de retorno à casa. Também neste quarto volume se dão os primeiros contatos sociais de Laura e de Mary com garotas de sua faixa etária, uma vez que ambas vão à escola na cidade e que a família começa a freqüentar os cultos dominicais da igreja presbiteriana. Nesse ínterim, o narrador apresenta Nellie Oleson, a antagonista da série. Como problema, ainda há a praga de gafanhotos, responsável pela falência financeira que obrigou Pa a viajar e se ausentar da casa.

A vida no território de Minnesota, onde moravam, não parecia dar frutos e, por isso, a família se muda para Dakota do Sul, em busca de uma concessão de terra do governo. Esta é a base do quinto volume, *By the Shores of Silver Lake*, cuja narrativa se inicia com uma digressão, na qual o narrador explica o que se passou no período de dois anos que separam um volume do outro. Assim, ele nos conta que

*Mary and Carrie and baby Grace and Ma had all had scarlet fever. [...] The doctor had come every day; Pa did not know how he could pay the bill. Far worst of all, the fever had settled in Mary's eyes, and Mary was blind. [...] This was springtime, too early for garden vegetables; the cow was dry and the hens had not yet begun to lay their summer's eggs. Only a few small fish were left in Plum Creek. Even the little cottontail rabbits had been hunted until they were scarce./ Pa did not like a country so old and worn out that the hunting was poor. He wanted to go west. For two years he had wanted to go*

*west and take a homestead, but Ma did not want to leave the settled country. And there was no money. Pa had made only two poor wheat crops since the grasshoppers came; he had barely been able to keep out of debt, and now there was the doctor's bill* (WILDER, 1939: 1-3).

A solução para as dificuldades financeiras da família é dada por uma parente, ao convidar Charles Ingalls para trabalhar como funcionário de um armazém instalado próximo à construção de uma estrada de ferro, no Estado de Dakota. Quando o serviço termina e o acampamento se levanta, a família permanece no território inexplorado e ali fixa residência, servindo até mesmo como hospedeira dos inúmeros viajantes que, na primavera, aparecem para a corrida pela concessão de terra na região. Este é, indubitavelmente, o volume em que a protagonista se sente mais livre e mais feliz: isolada com a família no meio da campina, tem ao seu dispor a imensidão para correr, brincar e explorar, e compartilha da fartura da caça e da pesca da região, além da vantagem de ali se fixarem primeiro e prepararem a terra para o plantio. Os primeiros moradores da região iniciam “a febre das construções”, como o narrador informa, mas a família já se encontra instalada, ainda que precariamente, em sua concessão, longe do local em que a cidade de De Smet seria construída.

O feliz isolamento e a estabilidade da família são abalados pelo período de sete meses de nevascas quase ininterruptas que assolam a região, fazendo-os se mudarem para a casa que Pa havia construído na cidade para alugar, de modo que ficassem mais perto das provisões e fossem melhor protegidos das intempéries. As desventuras desse período difícil, em que a escola das meninas deixa de funcionar e os trens param de circular, é narrada no sexto volume da série, *The Long Winter*, cujo desfecho é a salvação da cidade graças a dois jovens solteiros — dentre eles, Almanzo Wilder —, que cavalgam sessenta quilômetros no gelo em busca de trigo que alimentasse a cidade esfaimada, e a chegada abençoada da primavera e do trem de carga com bens de consumo.

O sétimo volume, intitulado *Little Town on the Prairie*, dá conta de apresentar uma concessão já bastante organizada e auto-suficiente, bem como os contatos sociais da família, em especial de Laura, com a cidade em franca expansão, e o conseqüente amadurecimento da protagonista que, agora, já é uma adolescente que trabalha fora de casa e passa a ser cortejada por um rapaz. Este é, então, o livro em que as diferenças

entre a vida isolada e idílica do campo e a agitação da cidade, com o emprego, os amigos e o pretendente, se mostram como fatores sociais relevantes na formação da personagem e no reforço, como veremos mais adiante, da crença da sobrepujança do campo sobre a cidade, nos mais variados aspectos. Mais do que isso, é o livro em que a personagem Laura se prepara para enfrentar os desafios que se põem em seu caminho na idade adulta, incluindo o futuro emprego como professora e as tarefas da dona de casa e de mãe, dado que o volume se encerra com a conquista do certificado de professora.

O passo para o oitavo — e, para muitos, último — volume, *These Happy Golden Years*, é dado como uma conseqüência imediata dos atos narrados no anterior. Laura é contratada para lecionar em uma região um tanto distante de sua casa durante dois meses, e depois em outra, e em outra, até que se casa com Almanzo e se muda para a concessão de terras na qual ele havia construído uma casinha. Até o aparecimento de *The First Four Years*, em 1972, este livro era considerado o último da série. Ele é finalizado com a primeira noite de casados de Laura e Almanzo, quando ambos estão sentados à porta de entrada da casa observando o anoitecer. O cenário idílico, descrito com riqueza de detalhes em toda a série, fecha o ciclo:

*Twilight faded as the little stars went out and the moon rose and floated upward. Its silvery light flooded the sky and the prairie. The winds that had blown whispering over the grasses all the summer day now lay sleeping, and quietness brooded over the moon-drenched land.*

*“It is a wonderful night,” Almanzo said.*

*“It is a beautiful world,” Laura answered, and in memory she heard the voice of Pa’s fiddle and the echo of a song,*

*“Golden years are passing by,  
These happy, golden years”.* (WILDER, 1942: 289).

É importante informar ao leitor, de início, que muito se discutiu e ainda se reflete a respeito da relação profissional da autora da série com sua filha e também escritora Rose Wilder Lane, no que concerne à releitura e refacção das obras para que fossem apresentadas do modo como a conhecemos. Autores como William Holtz (1984) e Ann Romines (1994) acreditam que a colaboração entre mãe e filha tenha chegado mesmo ao ponto de Rose Wilder Lane ter reestruturado e reescrito grande parte dos livros. Para isso, baseiam-se em pesquisas sobre a correspondência trocada por ambas durante muitos anos. Por outro lado, a pesquisadora Caroline Fraser (1994) se baseia

principalmente nos livros da série e na diferença do tom e dos acontecimentos entre os oito primeiros livros e um último volume publicado postumamente, que não foi revisado por Rose Wilder Lane, para reafirmar a qualidade da produção literária de Wilder. Este é, na verdade, *The First Four Years*, o livro em que o narrador revela os acontecimentos que ocorreram nos primeiros quatro anos de casamento de Laura Ingalls com Almanzo Wilder. As palavras de Romines (1994) são suficientes para apresentar um resumo deste volume:

*That book confirms that the actual early years of her marriage were very different from the idyll of continuity that Laura anticipated on her wedding night, in which the parental Little House remains near and accessible while the newlyweds make “the new home in their own little house”. In the decade after their marriage, the Wilders lost their house (with its elaborate pantry) to fire, they lost a male child; they lost their claim. They tried living in Florida and Minnesota and spent long periods with both their sets of parents. Almanzo suffered a long illness that left him disabled for the rest of his life, and Laura worked as a seamstress to help pay their crippling debts. In 1894, after nine years of marriage, they moved to Missouri with their surviving child, Rose (ROMINES, 1997: 252).*

Por se distanciar tanto da linha dos livros anteriores, por não ter sido revisado ou por não ter sido publicado em vida, *The First Four Years* passou a ser alvo de grande discussão entre teóricos, cuja atenção maior foi dada à sua relevância ou não para a série *Little House*. Seja como for, ele está atualmente ligado à série e é vendido no conjunto de obras que compõem a coleção *Little House*.

Este resumo um tanto quanto polêmico da narrativa da série põe à mostra a complexidade do objeto com o qual lidamos, pois embora ele figure no conjunto de obras populares, é urdido por uma série de traços advindos de vários tipos de literatura. Classificá-lo prontamente não traz, portanto, informação útil alguma, e confunde ainda mais o quadro que ora apresentamos. Isso porque, como o leitor deve ter percebido, o nome da escritora e o nome da protagonista são o mesmo, e a narrativa está situada histórica e espacialmente. Tratar-se-ia, então, de uma autobiografia<sup>2</sup>, não fosse o fato de toda a obra ter sido escrita em terceira pessoa, sem referência alguma ao narrador.

---

<sup>2</sup> Tomo emprestrada, para o presente estudo, a definição oferecida para o termo por Philippe LEJEUNE: “DÉFINITION: *Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (LEJEUNE, 1975: 14 – grifos nossos).

Ao mesmo tempo, o conjunto das obras se vale de uma estrutura bastante popular — para não falarmos de modos, tipos ou gêneros literários por ora — para narrar as aventuras da família Ingalls, cuja protagonista se espelha na figura auto-suficiente e bastante independente do pai, que provê todas as necessidades da família numerosa e sem filhos homens para auxiliar com os trabalhos na lavoura.

Ainda assim, a linguagem descritiva dos lugares e dos modos de produção de vários bens necessários à sobrevivência é bastante rica e elaborada, sem que canse o leitor e sem mostrar-se repetitiva, fato que demonstra a habilidade notável de Wilder como escritora e que é, comumente, visto em narrativas mais elaboradas e reconhecidas pelo cânone como romances.

Soma-se a estes fatores o fato de que a temática central dos volumes corresponde à da persistência e da superação de todos os obstáculos impostos pela cidade e pelo campo para a manutenção de um estilo de vida no qual o mundo se apresenta de forma conciliada, ou seja, em que a vida em um lugar isolado é possível e plenamente satisfatória porque mantém o homem independente e capaz de vencer quaisquer dificuldades para se manter assim. Grande parte desta linha de pensamento se mostra na personagem masculina de Pa (Charles) Ingalls e na admiração inabalável de Laura por ele, o mesmo valendo para as figuras de James Wilder e seu filho Almanzo, em *Farmer Boy*.

Por fim, uma vez que esses volumes se referem a um período histórico distante 60 anos do momento em que foram escritos, e dada a clara intenção de retratar um modo de vida totalmente diferente do então experienciado pela sociedade que primeiro leu estes livros, teremos aí a hipótese bastante plausível de que se trata, na verdade, de uma literatura histórica e, portanto, representacional. Ou, nas palavras que encerram o primeiro volume da série, *‘Laura called out softly, ‘What are days of auld land syne, Pa?’ ‘They are the days of a long time ago, Laura,’ Pa said. [...] She thought to herself, ‘This is now.’ [...] They [her parents and their house] could not be forgotten, she thought, because now is now. It can never be a long time ago.’* (WILDER, 1932: 237-8).

Para lidar com essas diferentes idéias, é necessário termos em mente que aceitar uma não implica descartar outra. Isso porque a narrativa mostra uma dinâmica própria, composta por uma mistura de todos esses elementos, e que tal mistura vem somente a

contribuir para o propósito principal dos livros, a saber, o de retratar a História de um determinado período para servir de exemplo para as futuras gerações. Assim, refletir a respeito das obras de Laura Ingalls Wilder significa considerar, ao contrário do que leitores em geral pensam, seu intento primordial de reafirmar um conjunto de crenças e valores ideológicos da nação norte-americana.

Diante dos diversos elementos encontrados e de tal meta, a questão central torna-se evidente: *o que é capaz de dar vida, sustentar e reafirmar uma ideologia e uma identidade nacional que provêm da origem da nação norte-americana?* Elaborando esta indagação de outra forma: *como esse veículo permite, estrutura e sustenta a divulgação desses ideais?*

Certamente, responder a esta pergunta exige um trabalho que leve em consideração os nove volumes da série, embora o *corpus* principal de análise deva ser reduzido por motivos óbvios de profundidade analítica e até mesmo de conveniência. Neste momento, a escolha de determinados volumes da série *Little House* se torna fundamental no que diz respeito às diferenças que desejamos colocar em evidência. Porque, sendo produto da combinação de mais de um gênero literário, a série propõe que nesta mesma composição mesclada resida a resposta para as perguntas há pouco formuladas. Isso porque os próprios livros mostram claramente as estruturas que o engendram e o recorte histórico narrado, que se pautam pesadamente sobre fatos ocorridos na vida da autora.

Uma vez que o número de ocorrências dos elementos autobiográficos e históricos é vasto em toda a série, optamos por concentrar nossa atenção, no que concerne à estrutura da obra e da função dessa estrutura, nos livros *Little Town on the Prairie* e *The First Four Years*, respectivamente o sétimo e o nono livros do conjunto. O motivo para a escolha é justificado: o sétimo volume é o momento de junção entre a vida no campo e a vida na cidade, e no qual as diferenças do estilo de vida e das facilidades e/ ou dificuldades de ambas as áreas se mostram mais evidentes; e o nono volume é o retorno à fazenda e ao que deveria representar estabilidade mas se revela, sob o olhar de um narrador mais maduro, como um mundo mais real e com obstáculos difíceis de serem transpostos. Dessa forma, em última instância, estes volumes se contrapõem no enredo e, também, no modo como são escritos, como veremos adiante.

Na realidade, a necessidade de levarmos em conta ambos os livros é atestada por pesquisadores das obras de Wilder. Um resumo brilhante de como ela é composta é apresentado por Holtz (1984) em seu artigo:

*[...] Laura Ingalls Wilder had committed herself to a material, a method, and a myth that finally made her assessment of her experience too painful to continue. The Wilder books are, in style and as individual works, realistic novels, but the unifying structure of the series is that of a romance that tends toward myth. What poses as autobiography and history actually becomes an archetypal story with roots deep in American experience and Christian tradition and deeper still in ancient anxieties concerning human fecundity and the nourishing land (HOLTZ, 1984: 79).*

O pesquisador leva em conta, então, história, autobiografia e literatura para a composição dos livros. No entanto, mais importante do que isso, ele nos revela que havia, de fato, um propósito final para estas obras, para as quais foi estabelecido um projeto, foi escolhido um material e foi trabalhado um método. Retornamos, pois, à pergunta inicial e confirmamos que há uma ideologia a ser passada, uma série de crenças e valores que advêm de um tempo remoto e que devem ser perpetuadas no imaginário norte-americano e, portanto, as obras de Wilder vêm para cumprir este papel. A questão é saber *como* a obra em seu conjunto veicula, sustenta e reafirma isso.

Aparentemente, estamos lidando com a estrutura romanesca, em sua forma mais clássica, para narrar uma história de aventura que se inicia com “era uma vez” e finaliza com “e viveram felizes para sempre”. Ou, como nos explica Rosemary Jackson (1983) a respeito de tal estrutura,

*These openings are working in similar ways, repeating the formulaic device which opens traditional fairy tales: ‘Once upon a time there was...’ The narrator is impersonal and has become an authoritative, knowing voice. There is a minimum of emotional involvement in the tale ¾ that voice is positioned with absolute confidence and certainty towards events. It has complete knowledge of completed events, its version of history is not questioned and the tale seems to deny the process of its own telling ¾ it is merely reproducing established ‘true’ versions of what happened [...] Hence the formulaic ending too, ‘and then they lived happily ever after’, or a variant upon this. The effect of such a narrative is one of a passive relation to history. The reader, like the protagonist, is merely a receiver of events which enact a preconceived pattern. (JACKSON, 1983: 33).*

De fato, se levarmos em consideração a última cena de *These Happy Golden Years*, em que ela declara que “this is a beautiful world”, o ciclo se fecha e a série de aventuras exalta o crescimento da heroína Laura. A questão se torna mais difícil, porém, quando retomamos à primeira frase da série: “Once upon a time, sixty years ago, a little girl lived in the Big Woods of Wisconsin, in a little gray house made of logs”. Diferentemente da Chapeuzinho Vermelho, que vivia às margens de uma floresta qualquer e num tempo indeterminado, o narrador nos coloca que essa garotinha vivia *há sessenta anos* numa floresta *do Wisconsin*. Mais adiante, ele declara que o nome dela era Laura e que vivia com as irmãs Mary e Carrie e os pais Charles e Caroline Ingalls, e que naquela época os pais e as mães eram chamados de Pa e de Ma.

Ao localizar espacial e temporalmente a obra — pois, tomando-se o ano de publicação como referência (1932), o livro remonta ao decênio de 1870 —, o narrador inicia o seu projeto de formar uma literatura pautada em eventos históricos e ocorrências particulares da vida da autora para representar a História de uma nação. Descartamos, desde a abertura do livro, a hipótese de lidarmos com uma literatura puramente romanesca, e nos preparamos para a tarefa de tentar compreender as relações entre autor, narrador e personagem para cumprir a função ao qual essa literatura foi projetada, segundo a declaração da própria autora:

*I had seen and lived it all — all the successive phases of the frontier, first the frontiersman, then the pioneer, then the farmers, and the towns. Then I understood that in my own life I represented a whole period of American History. That the frontier was gone and agricultural settlements had taken its place.... I wanted the children now to understand more about the beginnings of things, to know what ... it is that made America as they know it (“Book Fair Speech” 217 apud ERISMAN 1993: 127).*

É essa relação entre autor, narrador e personagem que parece, pois, sustentar tal empreita literária, uma vez que é a partir dela que todo o resto é construído. Falamos, aqui, dos elementos que constituem a obra e das relações que eles mantêm entre si, de modo a fazer com que a série, enquanto conjunto, funcione como “testemunha” da História de uma nação. Tais elementos são, na verdade, aqueles que constituem toda obra literária, tais como narrador, tempo, espaço, personagem e atmosfera.

Assim, embora o propósito deste estudo não seja “descobrir” o que é cada um destes elementos, a análise de cada um deles se mostra necessária para compreendermos *como* tal ideologia é veiculada e sustentada, pois eles revelam em si não só a História e as contradições com relação a esta, como deverá ser discutido em um outro momento, mas a função deles dentro do universo composto por Wilder.

O leitor aporta no universo de Wilder senão pelo narrador: ele é o responsável por apresentar as personagens, descrever os ambientes e introduzir os diálogos das personagens. Porém, diferentemente do que Jackson (1983) postula, esse narrador não possui uma onisciência total e tampouco seletiva de alguns personagens, porque sua escolha recai sobre a heroína Laura. É a partir do ponto de vista dela que o leitor terá acesso às ações, gestos e falas das outras personagens, mas jamais aos seus pensamentos. Vejamos, por exemplo, a cena/ capítulo de abertura de *Little Town on the Prairie*. A família está jantando quando Pa pergunta a Laura se ela não gostaria de trabalhar na cidade:

*One evening at supper, Pa asked: “How would you like to work in town, Laura?” Laura could not say a word. Neither could any of the others. They all sat as if they were frozen. Grace’s blue eyes stared over the rim of her tin cup, Carrie’s teeth stayed bitten into a slice of bread, and Mary’s hand held her fork stopped in the air. Ma let tea go pouring from the teapot’s spout into Pa’s brimming cup. Just in time, she quickly set down the teapot.*

*“What did you say, Charles?” she asked.*

*“I asked Laura how she’d like to take a job in town,” Pa replied.*

*“A job? For a girl? In town?” Ma said. “Why, what kind of job?” Then quickly she said, “No, Charles, I won’t have Laura working out in a hotel among all kinds of strangers.”*

*“Who said such a thing?” Pa demanded. “No girl of ours’ll do that, not while I’m alive and kicking.”*

*“Of course not,” Ma apologized. “You took me so by surprise. What other kind of work can there be? and [sic] Laura not old enough to teach school yet.”*

*All in the minute before Pa began to explain, Laura thought of the town, and of the homestead claim where they were all so busy and happy now in the springtime, and she did not want anything changed. She did not want to work in town (WILDER 1941: 1-2).*

O narrador introduz o capítulo localizando a situação em que se dá a cena, isto é, à noite, durante o jantar. A pergunta de Pa é colocada entre aspas, assim como o diálogo

que ocorre entre ele e Ma, o que estabelece que o acesso do leitor ao receio e às dúvidas de Ma só se dão via declaração oral e não a revelação de seus pensamentos via discurso indireto livre ou mesmo discurso indireto. A descrição da cena também é interessante no que diz respeito às ações — ou, no caso, ausência delas — das personagens: os olhos parados, o dente mordendo o pão, o garfo parado no ar, o bule de chá parado enquanto o chá continua a cair. Em suma, a cena se congela — no que o narrador descreve como “as if”, em vez de algo como “they were frozen”, o que denota a não-onisciência e o fato de que a cena vista através dos olhos de Laura, cuja paralisia não foi descrita —, e o narrador explica isso somente depois de dizer que “Laura could not say a word”. Assim, é somente o narrador que tem acesso aos pensamentos dela, e desse ponto de vista é que tanto a visão da cena congelada quanto o diálogo presenciado se revelam ao leitor. Trata-se, portanto, do narrador cujo ponto de vista é restrito. A explicação detalhada deste foco nos é dada por Mendilow (*apud* STEVICK, 1967):

*The author presents everything through the mind of a single character, or at least of one character at a time for a considerable part of the book. The other characters are judged from the outside, from their acting and behaviour as viewed by the central character. This method is by way of a compromise between the omniscient and the autobiographical methods; the artificial convention of the omniscient author is limited to one person only in the novel; on the other hand, the inflexibility and the various disadvantages attendant on the first-person novel are avoided. The use of the restricted point of view not only renders the reader-character identification more easy; it also conveys directness of presentation and immediacy because it resembles the way people react in real life. We do not see ourselves as other see us. We are aware in ourselves of the whole pressure of the past on our present, [...]. We know ourselves from the inside; we are to a greater or lesser extent omniscient about ourselves. As regards others, however, we are mere spectators; we can only guess at their motives from their actions and behaviour; direct evidence of the interior of their minds we cannot have. That is why other people are so much more simple to us than we ourselves. We know only the resultant of the forces that work in them as it expresses itself in outward behaviour. In ourselves, we are aware of the complex and ever shifting equilibrium of conflicting forces as well, before they reach their expression in action (MENDILOW *apud* STEVICK, 1967: 279-280).*

O que vemos na cena inicial do livro é, então, um narrador que se move com facilidade de sua posição de onisciência para a de um narrador que, apesar de não ser testemunha, acompanha os passos da protagonista. Esta escolha se mostra útil não só por colocar a

protagonista mais próxima do leitor, que levado pela semelhança entre o nome dela e o nome da autora, acredita estar lendo uma autobiografia, mas também por fazer com que essa aproximação seja na verdade ilusória, ou seja, que ocorra sem que o leitor realmente se dê conta de que existe uma mediação entre as personagens restantes e ele próprio. Laura sente, fala, pensa e age como se fosse uma pessoa e, como tal, apresenta o mundo a sua volta, com riqueza de detalhes do ambiente e das ações no dia-a-dia de trabalho no campo e na casa. É através do olhar limitado de uma personagem que agora se encontra com quatorze anos que o leitor, já acostumado pelos seis volumes anteriores, se depara nesta cena com as reações do restante das personagens. Ou, como levantou o historiador John Miller (1994) das correspondências entre Wilder e Lane, “‘*You MUST keep in mind to write the whole thing from Laura’s point of view*’, Lane reminded her mother. ‘*Arrange the material so that she can actually see, hear, experience as much as possible*’” (MILLER, 1994: 94-5). Sem dúvida, o verbo “arrange” remete ao trabalho que o escritor tem para que o personagem se torne vivo, e tal processo envolve uma série de técnicas e de escolhas que são, neste caso, ditados pelo caráter ideológico das obras.

Uma das razões pelas quais o ponto de vista restrito parece ter sido utilizado em detrimento da primeira pessoa do singular, então, parece ser o propósito de generalizar o que seria uma experiência pessoal da mulher Laura Ingalls Wilder. Esta escreveu, durante o decênio de 1920, uma obra bem menor, em primeira pessoa, intitulada *Pioneer Girl*, que foi rejeitada pelas editoras mas que serviu de base para a produção da série. Assim, ao realizar a transposição da primeira para a terceira pessoa, Wilder amplifica a experiência pessoal dela, transformando-a em uma “*American experience*”, como colocou Holtz (1984), naquilo que se revela como uma relação dialética em que a História serve de base para a ficção e a ficção devolve a História já filtrada pela série de crenças e valores ideológicos ali depositados. No entanto, o uso da terceira pessoa não bastaria para que isso ocorresse de forma plena. Foi preciso apagar as marcas extremamente pessoais, como experiências ruins e a série de pensamentos da personagem, tornando-a menos um indivíduo e mais uma representação do coletivo para que os leitores pudessem ler e se identificar com ela e com o enredo. Ora, um ponto de vista que apresentasse um discurso indireto livre, um fluxo de consciência, ou até mesmo

qualquer coisa que o “psicologizasse”, não seria adequado para tal intento. Por isso, o romanesco volta a ser útil para o propósito do autor, porque as personagens ali nada mais são do que tipos, agindo sempre de maneira previsível. A este respeito comenta Frye (1957):

*The characterization of romance follows its general dialectic structure which means that subtlety and complexity are not much favored. Characters tend to be either for or against the quest. If they assist it they are idealized as simply gallant or pure; if they obstruct it they are caricatured as simply villainous or cowardly. Hence every typical character in romance tends to have his moral opposite confronting him, like black and white pieces in a chess game (FRYE, 1957: 195).*

As personagens reveladas pelo ponto de vista restringido pelo olhar de uma protagonista desde os seus cinco até os dezoito anos são, em sua maioria, tipos criados para apoiar ou confrontar o mundo idílico do campo. A família, como sabemos, é o núcleo do enredo e, tal como Suzanne Rahn (1996) entende, não só acompanha Laura como se estabelece a seu lado ou contra sua personalidade. Destacam-se, nessa relação, a figura essencial do pai, provedor genuíno da família e típico herói arquetipo da história, a quem Laura admira profundamente e procura imitar nos primeiros anos de sua vida, e as figuras calmas, pragmáticas e socialmente padronizadas da mãe, Caroline, e da irmã mais velha, Mary.

Mary Ingalls opõe-se à Laura em quase tudo relacionado a comportamento: se uma gosta de colher frutos, nadar no rio, brincar de ciranda e ajudar na fenação, a outra gosta de aprender como fazer colcha de retalhos, cuidar das irmãs menores e tomar conta da casa. Se uma se esquece de colocar o chapéu e detesta usar espartilhos, a outra não se descuida da imagem. Assim, é desta forma que o leitor compreende a relação de Laura com a irmã e, de modo similar, com a mãe, até que o processo de crescimento e amadurecimento, bem como a cegueira de Mary, faz com que Laura passe a enxergar a irmã com olhos mais condescendentes. Ainda assim, tudo ao que o leitor tem acesso sobre Mary e Ma Ingalls ocorre através do olhar da menina Laura. É assim que, no início do sétimo livro, encontramos o primeiro dos raros momentos em que Mary parece se revelar um pouco mais do que conhecemos:

*Mary had always been good. Sometimes she had been so good that Laura could hardly bear it. But now she seemed different. Once Laura asked her about it.*

*“You used to try all the time to be good,” Laura said. “And you always were good. It made me so mad sometimes, I wanted to slap you. But now you are good without even trying.”*

*Mary stopped still. “Oh, Laura, how awful! Do you ever want to slap me now?”*

*“No, never,” Laura answered honestly.*

*“You honestly don’t? You aren’t just being gentle to me because I’m blind?”*

*“No! Really and honestly, no, Mary. I hardly think about your being blind. I ¾ I’m just glad you’re my sister. I wish I could be like you. But I guess I never can be,” Laura sighed. “I don’t know how you can be so good.”*

*“I’m not really,” Mary told her. “I do try, but if you could see how rebellious and mean I feel sometimes, if you could see what I really am, inside, you wouldn’t want to be like me.”*

*“I can see what you’re like inside,” Laura contradicted. “It shows all the time. You’re always perfectly patient and never the least bit mean.”*

*“I know why you wanted to slap me,” Mary said. “It was because I was showing off. I wanted really wanting to be good. I was showing off to myself, what a good little girl I was, and being vain and proud, and I deserved to be slapped for it.”*

*Laura was shocked. Then suddenly she felt that she had known that all the time. But, nevertheless, it was not true of Mary. She said, “Oh no, you’re not like that, not really. You are good.” (WILDER, 1941: 11-12).*

Independentemente de o leitor entender o trecho como uma revelação chocante ou algo que ele já sabia desde o início, a revelação de Mary sobre seus sentimentos de revolta e sua tendência a ser má, além de toda a vaidade, são a confissão apresentada nas falas da personagem, que foram ouvidas por Laura e assim reproduzidas pelo narrador. Nesse sentido, Mary é como a personagem plana descrita por Forster (*apud* STEVICK, 1967: 225) em seu famoso artigo “Flat and round characters”: aquela que pode ser descrita numa só frase, cuja postura jamais mudará. A famosa frase “*I’ll never desert Mr. Micawber*”, da personagem dickensoniana exemplificada no artigo, passa a ser substituída, pois, pela objeção de Laura: “*You’re always perfectly patient and never the least bit mean*” (WILDER, 1941: 11). Isso porque a frase reafirma o padrão de comportamento que fecha o excerto: “*You are good*” (WILDER, 1941: 12). Nesse sentido, assim como Caroline Ingalls, a personagem Mary segue, do modo mais estrito possível, como uma personagem tipologizada cuja função seria conferir estabilidade e padrão social de comportamento às personagens de acordo com o contexto sócio-

histórico da época. A respeito de tipologização como generalização e representação, explicam Scholes e Kellogg (*apud* STEVICK, 1967):

*The diarist or chronicler may simply record specific data, but the autobiographer or historian seeks a pattern which drives him in the direction of generalization. His story will become generalized to the extent that he discovers a pattern in it, and he may by direct commentary on the actions he narrates or through a device like Plutarch's parallel Lives make his individual characters into types. The historical allegorizer has already generalized his subject in the establishment of an illustrative connection between fiction and reality, the link between fact and fiction being an aspect of general resemblance (SCHOLES and KELLOGG *apud* STEVICK, 1967: 374).*

A esta altura, é preciso retomar o fato de que a série *Little House* foi uma *reescritura* de uma autobiografia que, justamente por relatar um caso bastante pessoal, contendo todas as dificuldades não vencidas pela protagonista e por sua família não-ficcional, foi recusada e precisou ser adaptada a um novo modo de escritura: o de uma ficção que se aproximasse o máximo possível da experiência pessoal da mulher Laura Ingalls Wilder, sem contudo deixar de representar suas crenças e seus valores para que uma nação tomasse sua experiência como exemplo. Nesse processo de criação de uma narrativa exemplar, ou seja, de *ficcionalização* de uma autobiografia, várias foram as medidas tomadas pela autora para tornar verossimilhante a história da garota pioneira, como nos lembra o historiador Charles Miller (1994) em seu estudo sobre as obras de Wilder:

*Historical accuracy, however, was merely a necessary condition, not a guarantee of a good story, and Wilder was willing to sacrifice accuracy, if necessary, in order to promote the story line. [...] Dates or names could be changed, ages modified, actions made up or reconstructed, and episodes created out of whole cloth. [...] Thus, although they are accurate in most respects, Wilder's novels cannot be regarded as actual History. They are fiction and responded to the dictates of that genre. [...] Details were often modified to clarify the story or simply enhance it. [...] she wanted to stick to the facts as much as possible and to the degree had she could call them up in her memory, but she would rearrange and modify those facts, where necessary, to fit the dramatic needs of narration (MILLER, 1994: 84-5, 88).*

Mesmo diante disso, Mary e Ma não são as antagonistas de Laura porque esta, em sua adolescência, inicia o seu processo de adequação social e passa a realizar atividades e a ter o comportamento estereotipado das moças bem-educadas do final do século XIX — o que a coloca, então, na mesma posição que a mãe e a irmã mais velha sempre ocuparam. Isso não significa, contudo, que a antagonista não exista: esta é Nellie Oleson, a personagem que mais parece se beneficiar do poder de ficcionalizar a experiência vivida e transformá-la em peça relevante para as relações sociais da protagonista. Isso porque a personagem Nellie Oleson é, de acordo com Irby & Greetham (1998, *site*), a criação mesclada de três moças que a autora conheceu em vida e que lhe causaram aborrecimentos diversos no decorrer da infância e da adolescência. Mais uma vez, as convenções literárias e a praticidade de concentrar tudo em uma só personagem fizeram com que Nellie fosse criada. Esta surge no quarto volume, *On the Banks of Plum Creek*, como a menina rica da cidade cujo pai, dono de armazém, consegue suprir as necessidades e os caprichos, colocando-a em posição de desprezar as colegas da classe e de comandá-las de acordo com sua vontade, bem como de humilhar Laura e Mary em seu aniversário e destratar Ma e o cão Jack, na festa na casa de Laura.

O sétimo volume é o ápice das ações de Nellie, que se separa das colegas de classe e faz intrigas entre Laura e a professora Wilder, uma vez que já não pode contar com a posição de moça da cidade, a personagem demonstra ter inveja de Laura por esta ter o pai como membro da Junta Escolar. A intriga, na verdade, possui o objetivo final de conseguir com que o jovem Almanzo Wilder, irmão da professora, a leve para passear no carro puxado por cavalos Morgan, mas o intento é frustrado porque este passa cortejar Laura. Finalmente, em *These Happy Golden Years*, diante da tentativa frustrada de conquistar Almanzo para si, Nellie parte com a família de volta para o Leste, no que se traduz como uma derrota contra a força e o charme do Oeste, este representado na figura independente e forte de Laura. Estes traços são, na realidade, o reflexo da personalidade marcante do pai, a personagem do núcleo familiar que ela mais admira e procura imitar. Amoroso e paciente, “Pa” Ingalls não deixa de ter as mãos firmes na criação das filhas, além de se mostrar um marido carinhoso.

Mas é fora do âmbito estritamente doméstico que Charles Ingalls mostra seu valor: provedor da família, caça, tira a pele, defuma a carne, abate o porco e o boi, sangra o tronco do bordo e ferve o caldo para fazer xarope e açúcar, faz as balas de prata para o rifle, vende a pele dos animais, pesca, corta a árvore, aplaina as tábuas e constrói a casa,

cava o poço, constrói as cercas, ara, grada, planta e colhe os frutos da terra, faz o feno, cria animais, negocia os poucos bens de consumo não tirados da terra, tais como papel alcatrão, lã, tecidos e calçados e, quando a natureza não provê a caça e a pesca, parte em busca de trabalho em outras plantações, toma conta de armazém na estrada de ferro, participa da Junta Escolar da cidade, atua como ator em peças teatrais das reuniões literárias da comunidade, se mostra mais culto ao ganhar de todos os cidadãos no concurso de soletração; e trabalha como carpinteiro na cidade, aproveitando para construir um sobrado que sirva de escritório para aluguel ou casa para temporada de inverno na cidade, quando a concessão mais do que nunca parece ficar mais longe e mais isolada de tudo e de todos.

A enumeração das ações de “Pa” Ingalls, que se repetem ao longo dos oito primeiros volumes da série, excluindo-se *Farmer Boy*, é o suficiente para defini-lo como o estereótipo do *self-made man* que, quando não pode contar com ajuda, recorre à criatividade, à força de vontade e à fé para sair das dificuldades. Ou, como vemos perto do final de *By the Shores of Silver Lake*:

*All over the town there was sawing and hammering inside the other buildings. Ma said, “I’m sorry for Mrs. Beardsley, keeping a hotel while it’s being built over her head.”*

*“That’s what it takes to build up a country,” said Pa. “Building over your head and under your feet, but building. We’d never get anything fixed to suit us if we waited for things to suit us before we started” (WILDER, 1939: 253).*

Pa reafirma, então, o caráter forte e desbravador do americano, tal como é descrito pela Declaração de Independência de 1776 — transcrita em muitas de suas partes no sétimo livro — e ocupa a função de personagem arquetípica das obras de Wilder. Seja pelas palavras de admiração com que é descrito pelo ponto de vista restrito, seja pela alternância entre momentos de privacidade no seio familiar e de negociação com a sociedade para conseguir bens, defender a família ou conseguir a concessão de uma terra, a personagem de Pa Ingalls passa a impressão de que é mais do que um tipo, uma personagem plana. Parece, então, que a imediaticidade do contato entre a personagem e o leitor, dado muitas vezes por diálogos simples como o que abre o sétimo volume, tende a fazer com que ele se torne menos estático, fator que o excluiria do romanesco e o inseriria no romance.

A respeito das características da personagem com relação ao romance, lemos em Booth (1983): *“Properly speaking, the novel for him [Ian Watt] begins only when Defoe and Richardson discover how to give to their characters sufficient particularity and autonomy to make them seem like real people (41).”* A questão é perceber até que ponto o narrador concede autonomia a esta personagem e, mais do que isso, o motivo pelo qual tal concessão existe. Porque, mais do que em qualquer outra personagem além da protagonista, o narrador permite que Charles “Pa” Ingalls transite de um capítulo para outro com uma mobilidade maior do que possuem Ma, Mary, ou o Almanzo crescido no contexto da família Ingalls: ele é quem apresenta a Laura o mundo de possibilidades da vida em sociedade, dissipando um pouco do preconceito e da ojeriza desta com relação à cidade, bem como é ele quem, neste volume, acalma a mãe quando ela começa a ser cortejada por Almanzo Wilder.

Charles Ingalls seria, por um lado, uma personagem que compreende os anseios de uma jovem de conhecer o novo, e permitiria que isso acontecesse, demonstrando sua paciência e sua compaixão. Por outro, continuaria a ser o marido zeloso e o trabalhador incansável em busca de conforto e estabilidade para a família. Isso levaria o leitor a acreditar, por um momento, que a personagem se desdobra em mais de uma, demonstrando sentimentos autênticos. Trata-se, no entanto, de uma ilusão de profundidade, construída através de descrições acuradas e de interjeições e exclamações de sua fala forte, bem como da boa construção argumentativa de seu discurso, tal como vimos no trecho há pouco mostrado. Isso porque os movimentos de Charles Ingalls jamais saem do âmbito do que é esperado de seu tipo, ou seja, o do *settler* que luta pelo bem-estar da família e que deseja oferecer às filhas as melhores chances de casá-las com homens de bem que espelhem tanto quanto ele o patriotismo, a fé, o isolacionismo e a independência para ultrapassar obstáculos criados pela terra e pela sociedade para vencer na vida, tal qual os *Pilgrim Fathers* fizeram, em primeiro lugar, na América — afinal, este é o sétimo livro, e o terceiro já havia declarado que o caráter de Almanzo estava de acordo com as crenças ideológicas defendidas no conjunto das obras. Dessa maneira, o desejo de se estabelecer com a família e a função de Pa como *settler* se tornam claras na fala do narrador:

*The more Laura saw of the town, the more she realized how well off her own family was. That was because Pa had got a whole year’s start ahead of the others. He had broken sod last year. Now they had the garden, and the oatfield, and the second planting of corn was growing*

*quite well in the sod. Hay would feed the stock through the winter, and Pa could sell the corn and oat, to buy coal. All the new settlers were beginning now where Pa had begun a year ago. (WILDER, 1941: 50).*

Do mesmo modo, o cuidado para com o bem-estar de Mary, tanto quanto das outras filhas, fica evidente em outro trecho, quando o narrador nos conta da tristeza de Laura em pensar que irmã não mais iria para o colégio para cegos porque os rebenxões haviam devorado estas mesmas plantações de aveia e de milho plantadas um ano à frente dos outros fazendeiros:

*The oat and the corn crop were gone. She did not know how Mary could go to college now. [...] It was a cruel disappointment to Mary. Pa ate the last spoonful of pink, sugary cream from his saucer of tomatoes, and drank his tea. Dinner was over. He got up and took his hat from its nail and he said to Ma, "Tomorrow's Saturday. If you'll plan to go to town with me, we can pick out Mary's trunk." Mary gasped. Laura cried out, "Is Mary going to college?" Pa was astonished. He asked, "What's the matter with you, Laura? "How can she?" Laura asked him. "There isn't any corn, or any oat." "I didn't realize you're old enough to be worried," said Pa. "I'm going to sell the heifer calf." Mary cried out, "Oh no! Not the heifer!" In another year the heifer would be a cow then they would have had two cows. Then they would have had milk and butter all the year around. Now, if Pa sold the heifer, they would have to wait two more years for the little calf to grow up. "Selling her will help out," said Pa "I ought to get all of fifteen dollars for her." "Don't worry about it, girls," said Ma. "We must cut our coat to fit the cloth." "Oh, Pa, it sets you back a whole year," Mary mourned. "Never mind, Mary," said Pa. "It's time you were going to college, and now we've made up our minds you're going. A flock of pesky black birds can't stop us." (WILDER, 1941: 106-7).*

Como o leitor vê, em nome do bem-estar da filha e da família, o progresso imediato da fazenda é sacrificado, com a venda da novilha. Em outras palavras, se não há plantações a serem vendidas e aproveitadas, há sempre outro bem que pode ser negociado para que o pai proveja o sustento da família, sem contudo comprometer definitivamente seu sucesso enquanto um fazendeiro que não dependa do serviço na cidade para viver e que faça isso como um modo extra de ganhar dinheiro. Isso porque o narrador, delimitado pelo olhar de uma personagem que ainda desconhece a amplitude das dificuldades geradas pela falta de recursos financeiros, não possui a menor chance de vislumbrar os

receios de Pa ou de Ma com relação ao modo como as necessidades familiares serão supridas, e tampouco tem como saber se Pa se vê obrigado a lidar com hipotecas para poder obter sementes para o plantio, ou até mesmo o quanto pode vir a fazer falta o aluguel do prédio que ele construiu na cidade.

O olhar de Laura é, assim, a base para o recorte das personagens, de suas ações e de suas palavras, e ao mesmo tempo que evita maiores dramas de ordem mais pessoal das personagens, tais como todo o fluxo de consciência de momentos de revolta de Mary ou a preocupação dos pais com a saúde mais frágil da terceira filha, acaba por tipologizá-las, reafirmando o caráter de generalização da obra, sem deixar de posicioná-las no tabuleiro do jogo maniqueísta montado pelo enredo da busca pela terra concedida pelo governo para morar.

É preciso, contudo, levar em conta o fato de que o maniqueísmo reside não somente na relação de Laura com Nellie. O conflito entre essas personagens tem a função no âmbito social da obra, mas a sua função se restringe a um círculo que não é relevante para a série como um todo. Isso porque, quando pensamos na explanação oferecida por Frye (1957) a respeito das personagens distribuídas como peças brancas e pretas num tabuleiro de xadrez, devemos considerar sobretudo a questão ideológica envolvida neste “tabuleiro”. Ora, uma vez que acreditamos que a tipologização das personagens possui a função ideológica porque deixa de psicologizar a personagem e transforma sua experiência pessoal na experiência americana, a simples oposição entre Nellie e Laura deixa de fazer sentido num âmbito maior. Além disso, considerando-se que “Pa” Ingalls é o grande herói arquétipo do enredo de sete dos nove volumes da série, em quem Laura baseia seus valores patrióticos, de trabalho, de resiliência e de independência, o grande antagonista das obras — ou as peças pretas do xadrez, se considerarmos também aí toda a visão estereotipada contra índios, negros e estrangeiros expressas aqui e ali, com alguma frequência, na série — é a própria série de obstáculos impostas pela natureza ao *settler*. Em vários capítulos, Pa, Ma e as meninas têm de se haver com dificuldades geradas pela geada, pela seca, ou pelas tempestades de neve, por exemplo, para poderem sobreviver. Daí a criatividade dos “escoceses”, como diz Pa ao elogiar as gratas surpresas de Ma, que aparece com receitas inventadas com o que há de ingredientes disponíveis em casa, ou a sábia “economia” de um peixe congelado e “resgatado” do alpendre quando já não há mais comida da despensa. Talvez, o trecho mais significativo no que concerne à oposição entre a boa-vontade dos homens e os

desafios impostos pela natureza seja o que se encontra no final do sexto volume, *The Long Winter*. Muitas nevascas já tinham sido enfrentadas, a ronda de fome já havia assolado a cidade, e as escolas e os estabelecimentos comerciais estavam fechados porque dependiam dos suprimentos a serem trazidos pelo trem de carga que nunca chegava, devido às borrascas que impediam os trilhos de serem limpos antes que outra tempestade viesse. O leitor encontra um homem já cansado com as lutas diárias para manter todos vivos, alimentados e aquecidos, mas que mesmo assim se revolta e encontra forças para “lutar” contra o “inimigo”:

*Pa rose with a deep breath. “Well, here it is again.”  
Then suddenly he shook his clenched fist at the northwest. “Howl! blast [sic] you! howl [sic]!” he shouted. “We’re all safe here! You can’t get at us! We’ll be right here when spring [sic] comes!”  
“Charles, Charles,” Ma said soothingly. “It is only a blizzard. We’re used to them.”  
Pa dropped back in his chair. After a minute he said, “That was foolish, Caroline. Seemed for a minute like that wind was something alive, trying to get at us.”  
“It does seem so, sometimes,” Ma went on soothing him (WILDER, 1940: 287-288).*

A imagem se mostra poderosa porque, sem dúvida, personifica a ação da natureza como um monstro a ser enfrentado pelo herói. Em certo sentido, é como se Charles Ingalls, o *settler*, fosse Dom Quixote diante dos moinhos de vento e estivesse vendo os gigantes, e Ma fosse Sancho Pança alegando que os “gigantes” nada mais eram do que tempestades de vento e neve, como todas as outras pelas quais já haviam passado. Isso porque, como dissemos, o caráter mais pragmático foi destinado a Ma e a Mary, enquanto o mais fantasioso foi concedido a Pa e a Laura. É de acordo com esse pragmatismo que Ma explica à filha a vida do homem no campo, em *Little Town on the Prairie*, quando Laura a interpela a respeito das dificuldades que parecem surgir assim que outra é resolvida:

*That afternoon, looking up from her sewing to thread her needle, Laura saw a wisp of smoke weaving in the heat waves from the prairie. Pa had taken time from his work in the oatfield to cut a swath around the patch of spanish [sic] needles and set fire to those vicious grasses.  
“The prairie looks so beautiful and gentle,” she said. “But I wonder what it’ll do next. Feels like we have to fight it all the time.”*

*“This earthly life is a battle,” said Ma. “If it isn’t one thing to contend with, it’s another. It always has been so, and it always will be. The sooner you make up your mind to that, the better off you are, and the more thankful for your pleasures. [...]”*(WILDER, 1941: 89).

Dito de outro modo, ao considerarmos a oposição de “Pa” Ingalls e de sua família diante dos obstáculos impostos pela natureza e a função representacional das personagens enquanto arquétipos da sociedade americana, que ali estão para reafirmar os valores pregados pelos Pais Fundadores da “América”, as personagens da família Ingalls — e da família Wilder, obviamente, no que concerne ao *Farmer Boy* e às intervenções de Almanzo no contexto da família Ingalls, nos outros volumes — contêm em si, em maior ou menor grau, as características do herói romanesco tal como descrito, *grosso modo* e em caráter inicial, por Frye (1957):

*2- If superior in degree to other men and to his environment, the hero is the typical hero of romance, whose actions are marvellous, but who is himself identified as a human being. The hero of romance moves in a world in which the ordinary laws of nature are slightly suspended: prodigies of courage and endurance, unnatural to us, are natural to him, and enchanted weapons, talking animals, terrifying ogres and witches, and talismans of miraculous power violate no rule of probability once the postulates of romance have been established. Here we have moved from myth, properly so called, into legend, folk tale, märchen, and their literary affiliates and derivatives* (FRYE, 1957: 33).

Assim sendo, tratar a série *Little House* como um romanesco puro, se consideradas somente as personagens, não seria um grande problema, porque as leis da natureza, se não são por um lado suspensas, são por outro vencidas ou simplificadas por Charles e por Laura Ingalls, ou por James ou Almanzo Wilder. O fator de complicação intervém quando o leitor se depara com outros elementos de composição literária que não são somente ou típicos do romanesco, como o equilíbrio bastante marcado do contar, dado pelo narrador (que, lembremos, é em si delimitado pela protagonista), e pelo mostrar a cena, através dos diálogos longamente transcritos, e das ricas descrições de paisagens (como a de um anoitecer) e de procedimentos de trabalho (como a construção da estrada de ferro), típicos de romances mais tardios, tais como as paisagens descritas por Austen em *Mansfield Park* ou as longas descrições oferecidas por Balzac acerca dos linotipos e

da composição gráfica das histórias folhetinescas que eram publicadas nos jornais parisienses do século XIX, tal como o faz em *Les Illusions Perdues*.

A existência de um refinamento literário não impede, porém, que a estrutura episódica, típica do romanesco, exista na série como um todo. Isso porque, quando comparamos os capítulos de um livro com os de outro, entendemos que a organização deles se dá, basicamente, através de ciclos dados pelas estações do ano. O primeiro volume, por exemplo, se inicia no inverno de um ano, passa por todas as estações e finaliza no inverno. Na descrição deste ano, foram necessárias as habilidades literárias de uma escritora que teve de equilibrar ação e descrição das personagens e, mais do que isso, tratar a paisagem não como um pano de fundo do enredo, mas como parte essencial da vida das personagens, uma vez que o modo de produção era inexoravelmente determinado pela estação do ano. Assim, dissecar um porco, reservar a gordura e o torresmo para cozinhar e temperar comida, salgar a carne, obter peles e couro, e fazer sebo eram atividades reservadas ao período mais frio do inverno; fazer açúcar e xarope de bordo eram reservados aos dias em que a neve se encontrava mais mole, porque o tempo estava mais ameno e era possível passar o dia todo na floresta fervendo o caldo sem haver perigo de congelamento; arar, gradar, plantar, tosquiado o carneiro, fiar e cardar a lã eram atividades destinadas à primavera e ao verão, e colher os frutos do jardim e os grãos da colheita, tingir o tecido e costurar novas roupas eram atividades de outono. Do mesmo modo, no sétimo volume, trabalhar na cidade como costureira, para Laura, e como carpinteiro, para o pai, eram atividades a serem realizadas no verão, e freqüentar a escola era algo a ser feito no outono e no inverno, quando as famílias geralmente saíam de suas concessões em busca de segurança na cidade, onde pudessem estar perto do armazém e dos vizinhos, para o caso de uma necessidade.

É contando ainda com a alta habilidade descritiva e de julgamento da protagonista que o leitor tem acesso à diferença essencial entre o campo e a cidade na vida da família Ingalls, pois ao descrever a ambos o narrador oferece acesso à crença de que o campo é capaz de prover todas as necessidades do *settler*, e que o isolamento é algo positivo para ele. De fato, inúmeras são as descrições da harmonia e da sensação de felicidade e de preenchimento da protagonista quando ela se refere à vida na concessão, com sua família, e o resumo a seguir é apenas um dos muitos que o leitor encontra no sétimo volume:

*The day was ending in perfect satisfaction. They were all there together. All the work, except the supper dishes, was done until tomorrow. They were all enjoying good bread and butter, fried potatoes, cottage cheese, and lettuce leaves sprinkled with vinegar and sugar.*

*Beyond the open door and window the prairie was dusking but the sky was still pale, with the first stars beginning to quiver in it. The wind went by, and in the house the air stirred, pleasantly warmed by the cook stove and scented with prairie freshness and food and tea and the cleanness of soap and the faint lingering smell of the new boards that made the new bedrooms.*

*In all that satisfaction, perhaps the best part was knowing that tomorrow would be like today, the same and yet a little different from all other days, as this one had been (WILDER, 1941: 34).*

Mais do que a fartura de alimentos que a terra oferece àquele que nela trabalhou com afincos, de acordo com os preceitos religiosos calvinistas de trabalho como modo de alcançar sucesso e de agradar a Deus, o leitor se depara com uma sensação intensa de felicidade — não somente *‘happiness’*, mas *‘bliss’*, o estado de espírito da protagonista aqui dado pelo narrador — apontada pelo céu estrelado, pelo vento morno, pelo bom odor do sabão e da madeira com a qual os quartos da cabana foram construídos, e pela abundância de adjetivos epítetos, adjuntos e advérbios de conotação positiva, tais como *“good”*, *“pleasantly”*, *“freshness”*, *“lingering”* e *“new”*. Somam-se a isso a harmonia familiar e, sobretudo, a segurança de que existe ali uma rotina que lhes diz o que será feito no dia seguinte, rotina esta a ser quebrada pelas anedotas diárias da vida na fazenda, como a de um filhote de gato que caça um rato ou de uma cerca que precisa ser consertada. Mesmo assim, tais eventos jamais chegam a desestabilizar a calma, a ordem e a harmonia da vida no campo, ao contrário do que ocorre na cidade.

A cidade é o lado diametralmente oposto no julgamento da protagonista. Uma vez constituída, De Smet passa a ser para Laura *“uma ferida na linda campina selvagem”* que habitava:

*The town was like a sour on the beautiful, wild prairie. Old haystacks and manure piles were rotting around the stables, the backs of the stores’ false fronts were rough and ugly. The grass was worn now even from Second Street, and gritty dust glew between the buildings. The town smelled of staleness and dust and smoke and a fatty odour of cooking. A dank smell came from the saloons and a musty sourness from the ground by the back doors where the dishwater was thrown out. But after you had been in town a little while you did not smell its smells, and there was some interest in seeing strangers go by. (WILDER, 1941: 49).*

A força da descrição do narrador é evidente: palavras como “old”, “rotting”, “dust/smoke/fatty” e “sourness”, dentre uma série de outras presentes no trecho, dão conta de mostrar o descontentamento com a cidade e de colocá-la do lado oposto da vida no campo, com seu ar puro, sua paisagem selvagem e bonita e a calma oferecida pelo isolamento. Além disso, a segurança é quebrada pela presença dos *saloons* e outros estabelecimentos repletos de “strangers”, e não das pessoas da família que estavam juntas após o jantar para um agradável anoitecer. É neste cenário que a protagonista faz a passagem para o mundo social e começa a ter uma consciência maior do valor do trabalho remunerado pelo dinheiro e do poder de decisão que este tem até mesmo na vida de alguém que mora no campo, como sua irmã, que depende de economias dela e do pai para ir ao colégio para cegos. É também na cidade que disputa sua liderança em sala de aula ou no âmbito das amizades com Nellie, bem como é na cidade que participa de eventos literários envolvendo toda a comunidade. Porque, a despeito da péssima impressão descrita pelo narrador, Laura paulatinamente passa a achar a cidade interessante e a estreitar os laços de amizades da escola, como mostra o trecho seguinte:

*Laura did no studying at all between those school terms, and January went by so quickly that she had hardly time to catch her breath. That winter was so mild that school wasn't closed for even one day. Every Friday night there was a Literary, each more exciting than the last. [...]*

*After the party, Laura hardly cared about studying. The party had made such a jolly friendliness among the big girls and boys that now at recess and noon on stormy days, they gathered around the cookstove, talking and joking. (WILDER, 1941: 235;253).*

O teor moral, comum em narrativas exemplares e elemento constitutivo da sociedade da época retratada, não deixa de acompanhar tais resumos, e logo o narrador nos informa que Laura sabe de suas responsabilidades e, por isso, logo que o verão surge, passa muito tempo estudando na casa da concessão, até que se apresenta na Exposição Escolar de término do ano letivo e, como recompensa pelo esforço, obtém a chance de realizar os exames para obter o certificado de professora. É importante ressaltar, neste ponto, que mesmo diante do estreitamento de laços e da corte advinda do jovem Wilder, a protagonista encara a cidade como uma ameaça: as amizades são, por um lado, boas, mas por outro, impedem-na de se dedicar aos estudos e apresentar tão boas notas como antes de morar ali e conviver diariamente com outros jovens. Nesse sentido, a vida no

campo oferece não só calma e harmonia, mas a estabilidade da rotina e do isolamento, que por sua vez proporcionam o lucro múltiplo do acúmulo de conhecimento e decorrente acúmulo de capital, advindo do emprego como professora que vem a conseguir no oitavo volume. Numa palavra, ao mesmo tempo em que o espaço organiza as relações sociais e coloca as pessoas em confronto, em busca de supremacia de *status*, como ocorre na relação entre Laura e Nellie e entre Pa e a cidade toda, por ele derrotá-la num concurso de soletração (e notemos, aqui, que o conhecimento do fazendeiro não se resume à lida com a terra, mas ao contrário se estende para campos lingüísticos mais rebuscados), ela coloca em xeque o sucesso financeiro e a estabilidade que somente o campo, idilicamente retratado pelo narrador, pode oferecer. Assim, a consequência do isolamento, para a família Ingalls, é a plausibilidade do auto-sustento da família, tanto no que diz respeito ao modo de produção quanto naquilo que concerne a obtenção de dinheiro em espécie. Porque, mesmo quando Laura e Pa trabalham na cidade como auxiliar de costura e carpinteiro, respectivamente, é para a concessão e para o feliz isolamento que voltam a cada entardecer. Dito de outra forma, o retrato pastoral da vida no campo oferecido nos volumes de 1 a 8 através de uma narrativa exemplar acabam por reassegurar ao leitor a crença no mito do *self-made man* que obtém da terra e da natureza, e somente delas, o seu sustento, sem que tenha de depender de outrem para viver — e aqui tomamos o conceito emprestado de Mircea Eliade (1962) de mito enquanto narrativa arquetípica que serve de modelo a ser revisitado periodicamente por uma dada comunidade, para reafirmar seu valor e sua capacidade de vencer as dificuldades, e até mesmo como fonte de aprendizado dos modos possíveis de vencer tais obstáculos. Afinal, tudo o que Wilder faz, através de todas as suas técnicas narrativas, é assegurar um modelo a ser seguido e reafirmado, modelo este dado pelos Pais Peregrinos, ou seja, por aqueles que foram os primeiros a pisar no território norte-americano, como hoje o conhecemos, e nos quais Jefferson e outros representantes políticos se basearam para colocar em prática o processo de independência das treze colônias. Nesse sentido, a nostalgia declarada de Wilder procura, através da mistura entre o romanesco e a autobiografia, contar fortemente com um recorte da História para poder sobreviver em tempos mais modernos, de acordo com o que Frye (1957) coloca:

*In every age the ruling social or intellectual class tends to project its ideals in some form of romance, where the virtuous heroes and beautiful heroines represent the ideals and the villains the threats to*

*their ascendancy. [...] Yet there is a genuinely “proletarian” element in romance too which is never satisfied with its various incarnations, and in fact the incarnations themselves indicate that no matter how great a change may take place in society, romance will turn up again, as hungry as ever, looking for new hopes and desires to feed on. The perennially child-like quality of romance is marked by its extraordinarily persistent nostalgia, its search for more kind of imaginative golden age in time or space (FRYE, 1957: 186).*

Contudo, não são somente o romanesco e a autobiografia os elementos a compor o trabalho de Wilder. Como já dissemos, a observação do alto poder de descrição, com detalhes bastante acurados, bem como da longa transcrição de cenas com diálogos, que dramatizam a história e deixam somente as observações e os pensamentos de Laura para o narrador são relevantes para compreendermos que, mesmo seguindo um alto padrão de composição romanesca, a série *Little House* lida com refinamentos literários de uma escritora que já passou pela experiência de leitura do final do século XIX e do início do século XX e de cuja experiência e habilidade se origina essa “refacção” do romanesco, nesse novo trabalho que depende da modernização para sobreviver aos anos e assim cumprir sua tarefa de reafirmar os valores da identidade nacional norte-americana sempre que necessário. Porque, como Schrodner (*apud* STEVICK, 1967) nos explica,

*Romance persisted (and persists) even after the birth and eventual triumph of the novel, simply by adapting its methods and matter to the fancies of a different social order. [...] Romance reflects an eternal tendency of the human mind that goes all but unaffected by historical change. [...] The function of romance has not changed, its action has not changed, although the externals of romanesque setting and intrigue have undergone a great alteration. Romance is essentially escapist literature (SCHRODER *apud* STEVICK, 1967: 21).*

Certamente, a questão de romanesco enquanto literatura escapista entrará em pauta neste estudo. No entanto, o que mais chama a nossa atenção no momento é a afirmação de que a função do romanesco não tenha mudado, e tampouco sua ação. Isso implica considerarmos, portanto, a estrutura dada ao enredo da série como um todo, para que possamos compreender como essa estrutura cumpre a função de reafirmar o caráter de identidade da série *Little House*. Isto dito, torna-se necessário retomar a observação de Ann Romines (1994) no que concerne à formação original da série *Little House*, a saber, que a própria autora considerou o livro *These Happy Golden Years* como o último da série e que, ao publicá-lo, tenha escrito, na última página, abaixo de uma ilustração

desenhada de Laura e Almanzo sentados nos degraus da entrada de sua casinha, a frase “*The end of the Little House*”.

Ao pensarmos nos acontecimentos conjuntos dos sete livros concernentes à família Ingalls, deparamo-nos com uma estrutura cíclica, que se inicia com a vida às bordas da floresta perturbada pela aproximação da cidade e a decorrente saída de Charles Ingalls em busca de uma nova concessão, todas os obstáculos enfrentados por ele e por sua família — desde o medo do assalto na estrada até o medo de terem a concessão tomada por aproveitadores — e o encerramento da busca, com a estabilidade numa concessão cedida pelo governo, a ida de Mary ao colégio e o casamento de Laura com Almanzo. Durante toda a narrativa, o isolamento é ameaçado e, com ele, a utopia do mundo conciliado no qual há felicidade constante, harmonia e autonomia financeira com relação à tempestade de acontecimentos históricos marcantes no âmbito comercial e industrial dos Estados Unidos no final do século XIX. Porém, a supremacia do campo sobre a cidade é assegurada com a permanência dos Ingallses e dos Wilders no campo e, desta maneira, o mito do *self-made man* é mantido. Isso porque, além do fato de a narrativa ser episódica, isto é, ser centrada em pequenos obstáculos a serem vencidos e que pouco a pouco levam ao enfrentamento do grande obstáculo, ela consegue, até o oitavo volume, manter o ciclo completo. Ou, como explicita Frye (1957) a respeito dessa estrutura dialética, em que um evento leva a outro,

*The complete form of the romance is clearly the successful quest, and such a completed form has three main stages: the stage of the perilous journey and the preliminary minor adventures; the crucial struggle, usually some kind of battle in which either the hero or his foe, or both, must die; and the exaltation of the hero (FRYE, 1957: 187).*

Nesse sentido, *Little Town on the Prairie* parece ser o ápice de toda a série, porque é neste volume que os valores e as crenças defendidas pela autora mais serão desafiados, para então se reafirmarem. No final, a exaltação é feita ao próprio herói americano, encarnado na figura de Charles Ingalls, que leva a bom termo a saga de sua família.

Personagem arquetípica, tom otimista e objetivo alcançado numa estrutura bastante maniqueísta: estes são, em suma, os elementos que fazem com que a série se encaixe no reino literário da fantasia, onde o romanesco figura como carro-chefe e do qual derivam outros tipos, como o do fantástico e o da ficção científica. A fantasia, de acordo com a

primeira definição de Rosemary Jackson (1983), “[...] *is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss* (3). Seria possível perguntarmos até que ponto uma literatura que se baseia em História e na vida pessoal de uma pessoa pode ser considerada fantasia, não fossem todos os motivos anteriormente expostos, envolvendo aí a questão do recorte histórico e da ideologia presentes na obra.

A questão é que, justamente por ter o caráter doutrinário, a série passa a pertencer à fantasia. Porque, numa época em que a ideologia era necessária para reconstruir um país cuja crença maior na democracia e no capitalismo se encontrava abalada e prestes a ruir, e que necessitava de qualquer instrumento de formação ideológica que desse conta não somente de segurar, mas de reatar a estrutura do país, remendando as fendas abertas pela Depressão, algum tipo de escape da realidade se tornava urgente. Entra aí, portanto, o trabalho de Wilder, que escreveu primordialmente para crianças e jovens assolados pela fome e que assistiam ao desmantelamento de suas famílias, mas que seriam, dali a alguns anos, responsáveis pela continuação do trabalho começado por seus pais, qual seja, o de acreditar em valores nacionais resgatados de histórias anteriores, do discurso ideológico fundador da nação. É devido a esse fato que o mito subjaz à História da nação norte-americana como elemento inerente a ela e que é resgatado senão pelo romanesco. É nesse sentido, pois, que a obra de Laura Ingalls Wilder pode ser considerada fantasia: porque, não desejando relatar às crianças que já tinham visto muito da dura realidade que viviam, a série *Little House* trata de resgatar o tempo histórico e os valores baseados numa sociedade arquetípica, porque este tempo e estes valores são sentidos como falta e como perda ocorrida com o progresso e a decadência que a Crise de 1929 trouxe para a sociedade norte-americana. Com relação a isso, Jackson (1983) é ainda mais incisiva:

*Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, recombining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently ‘new’, absolutely ‘other’ and different”* (JACKSON, 1983: 8).

Mantendo em mente que a pesquisadora define o termo tendo em vista o estudo voltado para o ponto de vista psicológico mais sobre o fantástico e a ficção científica do que para o romanesco propriamente dito, entendemos que a fantasia deriva, assim como o

mito, do mundo em que o homem vive: se o mito é a manutenção do arquétipo através das mais variadas formas de rito, desde o relato oral até os próprios livros e os rituais religiosos ainda hoje existentes, a fantasia é a reelaboração da sociedade para a produção de algo que venha a preencher um vazio deixado por esta mesma sociedade. Parece, então, que as palavras citadas por JACKSON (1983: 18), a partir de Lévy, resumem esse processo de substituição oferecido pela fantasia: *“The fantastic is a compensation that man provides for himself, at the level of imagination [l’imaginaire], for what he has lost at the level of faith.”*

Nesse caso, o espaço criado por Laura Ingalls Wilder é o de um mundo utópico, em que as relações de trabalho são harmoniosas e o dinheiro é como uma ajuda extra para quem já consegue viver e sustentar a família com o trabalho solitário e independente no campo. E, para criar esse mundo, a autora não pôde deixar de recorrer ao romanesco, ainda que para isso contasse com a sofisticação de uma narrativa mais detalhada e mais trabalhada, cuja preocupação de situar histórica e socialmente a obra tenha contribuído para a impressão mimética que esta literatura oferece ao leitor. Não seria possível, para ela, manter o mito do *self-made man* diante da estrutura realista do romance, em que o herói não mais conta com uma superioridade e uma força capaz de fazer frente aos elementos naturais que, em outras condições, prejudicam e/ ou destroem a vida dos homens. Este é o herói do romance, na terceira categoria definida por Frye (1957: 33), e em cujo gênero trata não de sua exaltação, mas de sua desmitificação, como explica Schroder (*apud* STEVICK, 1967):

*[...]; the process of the novel (as all critics would, I think, agree) is one of “demythification,” the formal or generic equivalent to the experiential disillusionment of the novel’s protagonist. [...] Formally or generically, then, the novel is an “anti-romance” ¾ the term, after all, originally designated Sorel’s Berger extravagant which literally began where Don Quixote left off, with a reduction of the absurd of the pastoral romance. [...]*

*Once again we return to the basic theme of the novel, the ironic distinction between the state of innocence (a special variety of ignorance and of moral blindness) and the state of experience. The protagonist of the novel is another Adam, driving out of the paradise of childhood and his own imagination, that paradise which is the country of romance (SHRODER *apud* STEVICK, 1967: 19; 25).*

Dito de outro modo, a literatura criada por Wilder e defendida nos oito primeiros volumes da série — aqueles publicados em vida — se opõe ao projeto do romance, uma

vez que ao reproduzir em cena pastoral um mundo idealizado a obra se preste à defesa desse estado de inocência com relação ao mundo real vivido pelos consumidores de tal literatura. Além disso, a afirmação do autor bastaria para justificar o porquê de as obras terem em sua essência o romanesco: elas não podem lidar com o processo de transformação da personagem no que concerne à desmitificação, dado que seu propósito é justamente afirmar o contrário, ou seja, a exaltação do caráter arquétipo do herói americano.

Ao negar o processo de desmitificação e, portanto, de inserção do mundo literário na realidade e de seus percalços e desventuras em direção à tomada de consciência da incapacidade do Homem para vencer determinados obstáculos, o romance não só sai da esfera do real como defende a literatura a que se presta como fantasia, no sentido de fazer dela a válvula de escape do leitor. Assim parece ser, ao menos, de acordo com o estudo etnográfico de Janice Radway (1982) com leitoras de romances romanescos das editoras Harlequin e Silhouette — publicadas no Brasil sob o selo da Editora Nova Cultural nas famigeradas coleções Sabrina, Bianca, Júlia e Clássicos Históricos, dentre outras. Ao discutir a relação deste tipo de literatura com o romanesco e a fantasia, a autora apresenta a seguinte observação: “*A romance is a fantasy, they believe, because it portrays people who are happier and better than real individuals and because events occur as the women wish they would in day-to-day existence*” (RADWAY, 1982: 109). Ou seja, no mundo dos romances as pessoas não têm de lidar com os problemas diários e por isso é sempre um prazer ao leitor acompanhar as “vidas” das personagens, tão diferentes das suas e tão mais atraentes. É deste modo que as obras de Wilder são pela primeira leva de pessoas que leram seus trabalhos, e é como discurso de reafirmação da identidade nacional norte-americana que sua obra é vista e utilizada por pesquisadores e professores que queiram ensinar História e Ciências Sociais às crianças americanas, como os diversos sites<sup>3</sup> e referências bibliográficas atestam.

Essa crença e a defesa da independência e da autonomia do fazendeiro sobre o homem da cidade é, no entanto, colocada em xeque no volume publicado postumamente, *The First Four Years*. Conseqüentemente, o mito do *self-made man* também se vê em jogo,

---

<sup>3</sup> A Biblioteca Herbert Hoover, por exemplo, possui planos de aulas de Ciências Sociais baseados nas obras de Wilder e em documentação real constante dos diversos museus mantidos em homenagem a ela. Além disso, outros sites dedicados ao estudo da vida e da obra apresentam atividades semelhantes, além de referências a obras impressas com o mesmo intuito, como é o caso da página “Little House on the Prairie Page” e da página “Frontier Girl”, respectivamente de Jennifer Slegg e de Rebecca Irwin e J. Greetham (1998).

e até o modo de tratar a obra muda. Já não nos deparamos com uma estrutura cíclica organizada pelas estações do ano, mas pelos anos propriamente ditos, como já anuncia o título. Após uma introdução que retoma a cena das personagens Laura e Almanzo sentados à porta da casa recém-construída em sua concessão, o livro começa com um capítulo intitulado “The First Year”, seguido pelo segundo, terceiro ano e, finalmente, o quarto ano, intitulado como “The Year of Grace” (em português, “O Ano da Decisão”). É neste capítulo que o narrador — o mesmo narrador cujo ponto de vista se restringe à visão de Laura — apresenta não a moça que tinha orgulho incontestável do pai, mas uma que já não vê a atividade no campo como meio de vida que ofereça sucesso à pessoa e que, junto a isso, mostra como os tempos eram difíceis para a mulher. Isso ocorre durante uma conversa em que Almanzo pede para que eles se casem às pressas para que nem ele e nem o pai dela tenham de arcar com uma cerimônia dispendiosa, tal como a mãe e as irmãs dele desejavam que fosse:

*Laura twisted the bright gold ring with its pearl-and-garnet setting around on the forefinger of her left hand. It was a pretty ring and she liked having it, but... “I’ve been thinking,” she said. “I don’t want to marry a farmer. I have always said I never would. I do wish you would do something else. There are chances in town now while it is so new and growing.”*

*Again there was a little silence; then Manly asked, “Why don’t you want to marry a farmer?” and Laura replied, “Because a farm is such a hard place for a woman. There are so many chores for her to do, and harvest help and threshers to cook for. Besides a farmer has never any money. He can never make any because the people in towns tell him what they will pay for what he has to sell and then they charge him that they please for what he has to buy. It is not fair. [...] I don’t always to be poor and work hard while the people in town take it easy and make money of us.”*

*“But you’ve got it all wrong,” Manly told her seriously. “Farmers are the only ones who are independent. How long would a merchant last if farmers didn’t trade with him? There is a strife between them to please the farmer. They have to take trade away from each other in order to make more money, while all a farmer has to do is sow another field if he wants to make a little extra. [...] You see, on a farm it all depends on what a man is willing to do. If he is willing to work and give his attention to his farm, he can make more money than the men in town and all the time to be his own boss” (WILDER, 1968:3-5).*

Ora, para um leitor acostumado ao tom otimista e a todos os obstáculos vencidos pela protagonista até que esta chegue ao casamento, incluindo os árduos dias de trabalho como professora, esta introdução é no mínimo intrigante. Além disso, sendo esta uma cena retomada e reelaborada do final do oitavo volume, ela apresenta as considerações

de Laura como fato inédito na série. Estas são, no entanto, contestadas veementemente por Almanzo, cuja fé em sua capacidade de trabalhar parece inabalável. O que vemos, na abertura da fala de Almanzo, é a retomada do discurso de encerramento que James Wilder faz à esposa e ao filho na mesa durante o jantar, no terceiro volume, *Farmer Boy*, quando ele oferece ao filho caçula a chance de se tornar aprendiz do fabricante de carroças, na cidade. Naquela ocasião, seu pai argumentara em favor da vida no campo ao explicar que “*A farmer depends on himself, and the land and the weather. If you’re a farmer, you raise what you eat, you raise what you wear, and you keep warm with wood out of your own timber. You work hard, but you work as you please, and no man can tell you to go or come. You’ll be free and independent, son, on a farm.*” (WILDER, 1933: 371). “Free” e “independent” são os dois qualificadores mais significativos que serão repetidos pelo pai de Laura e por Almanzo, por ocasião da ronda de fome durante as nevascas de *The Long Winter*. Finalmente, são estas as palavras que norteiam as atitudes e o modo de encarar a vida por parte do marido de Laura Ingalls (agora, Wilder) e são justamente estas as palavras a serem postas em xeque no nono livro da série. Porque, em seguida, ele lhe pede que tente esta vida durante três anos, prometendo-lhe que faria qualquer outra coisa caso seu intento não desse certo. É diante deste pacto que o livro está estruturado: a partir da contagem dos anos feita pela protagonista. Poder-se-ia argumentar que a diferença, no fundo, não parece ser tanta, uma vez que as estações do ano perfazem um ano, e que Laura fala de ano, em não de outra estrutura. Este é um modo válido de entender a evolução do enredo, mas compreendê-lo em termos de anos, e um capítulo englobando um ano todo, em vez de pequenos capítulos de estações do ano, é aumentar a intensidade da espera dos resultados e, portanto, colocar maior tensão na expectativa e um peso maior nos resultados obtidos, como de fato é sentido no decorrer da leitura do livro.

Contudo, não é somente a estrutura que sofre uma mudança com relação aos volumes anteriores. Na realidade, a maior mudança parece ser a do tom dado à obra como um todo, que transparece no discurso indireto e, por vezes, indireto livre do narrador com relação à Laura. Dessa maneira, temos conhecimento da preocupação constante com contas a pagar, hipoteca devida pela casa, pela concessão das terras do plantio, pela concessão das árvores, pelos animais, e as contas devidas — com juros — pelas ferramentas e pelas compras no armazém. Inúmeros são os momentos em que o leitor se depara com este tipo de texto:

*In the morning Manly had to go to town and buy a new binder to harvest the wheat. He had crop before until he was sure there would be a good crop before buying it, for it was expensive: two hundred dollars. But he would pay half after the grain was threshed and the other half in a second payment after the threshing next year. He would only have to pay eight percent interest on the deferred payment, and could give a chattel mortgage on the machine and cows to secure the debt. [...]*

*As Laura went back into the house she did a little mental arithmetic  $\frac{3}{4}$  one hundred acres at forty bushels an acre would be four thousand bushels of wheat. Four thousand bushels of wheat at seventy-five cents a bushel would be  $\frac{3}{4}$  Oh, how much would it be? She'd get her pencil. Four thousand bushels at seventy-five cents would be three thousand dollars. It couldn't be! Yes, that was right! Why, they would be rich! She'd say the poor did get their ice!*

*They could pay for the mowing machine and the hayrake Manly bought a year ago and could not pay for because the crop had been so poor. The notes of seventy-five dollars and forty dollars and the chattel mortgage on skip and Barnum would be due after threshing. Laura did not mind the notes so much, but she hated the chattel mortgage on the horses. She'd almost as soon have had a mortgage on Manly. Well, it would soon be paid now, and the note for the sulky plow with its chattel mortgage on the cows. She thought there were some store accounts but was not sure. They couldn't be much anyway. Perhaps she could have someone to do the work until the baby came. Then she could rest; [...](WILDER, 1968:49-52).*

Notemos, aqui, que Laura chega a fazer as contas na ponta do lápis, apresentando o processo mental e incluindo juros e valores exatos devidos pelos bens consumidos (incluindo-se aí terra e animais usados no campo), diferentemente da simples conta que a adolescente Laura fazia com o ordenado recebido e doado aos pais para a manutenção de Mary no colégio. Obviamente, uma vez que se trata de uma adulta e não mais de uma adolescente, o ponto de vista explora os problemas aos quais ela tem acesso. Mesmo assim, essa perspectiva de ter uma perda causada por qualquer dificuldade, podendo ocasionar prejuízos maiores ainda, não se apresenta em momento algum dos outros volumes com a intensidade que vemos no momento em que as coisas dão errado:

*The storm had lasted only twenty minutes but it left a desolate, rain-drenched and hail-battered world. Unscreened windows were broken. Where there were screens they were broken and bent. The ground was covered with hailstones so thickly, it looked covered with a sheet of ice, and they even lay in drifts here and there. Leaves and branches were stripped off the young trees and the sun shone with a feeble, warty light over the wreck. The wreck, thought Laura, of a year's work, of hopes and plans of ease and pleasure. Laura had dreaded the threshing. As Ma used to say, "There is no great loss without some small gain." That she should think of so small a gain bothered Laura.*

*[...] Sometimes Laura was afraid her head was a little flighty, but that extra five hundred dollars' debt had been something of a shock. Five hundred and two hundred was seven hundred, and the wagon and the mower... She must stop counting it or she would have her head queer (WILDER, 1968:55-56;58).*

Os problemas passam a se aprofundar, a partir daí: nevascas que surpreendem moradores e visitantes em campo aberto, chegando até mesmo a matá-los e a congelar o gado, ventos quentes que cozinham a plantação ainda no solo, difteria, paralisia parcial nos membros inferiores de Almanzo, como decorrência do esforço após a doença, índios, lobos, seca e morte das árvores, fogo na campina, destruição da casa com incêndio propiciado pelo vento da campina, e contas decorrentes da gravidez e do parto que trouxe à luz a filha Rose, pois até mesmo a alegria de ter a filha, jamais questionada na família Ingalls, é submetida à perspectiva financeira neste livro, quando o narrador nos informa que *“A hundred precious dollars had gone for doctor bills and medicine and help through the summer and winter so far; but after all, a Rose in December was much rarer than a rose in June, and must be paid for accordingly”* (WILDER, 1968:71-72).

Laura deve se haver, como esposa de fazendeiro, com as atividades que são típicas a elas, tais como cozinhar, lavar, passar, cuidar da casa e dos filhos, da horta, e do armazenamento de carne, sebo, e frutos colhidos da plantação, além de cozinhar para os fazendeiros vizinhos que permutam serviço durante a colheita. O próprio narrador dá conta de mostrar a diferença do ponto de vista de tais atividades com relação ao que antes era visto pela protagonista, com relação à sua mãe:

*A few days later Manly butchered his fat hog and Laura had her first experience making sausage, head cheese, and lard all by herself. [...] Laura found doing work alone very different from helping Ma. But it was part of her job and she must do it, though she did hate the smell of hot lard, and the sight of so much fresh meat ruined her appetite for any of it (WILDER, 1968:29-30).*

Esse espírito de conformismo diante das obrigações não impede, porém, que ela se sinta constantemente angustiada mediante a preocupação com as contas, que crescem em progressão geométrica, e até mesmo revoltada, como vemos no momento em que ela se distrai por um momento e Rose corre perigo ao brincar onde os cavalos pastavam:

*[...] How could she ever keep up the daily work and still go through what was ahead. There was so much to be done and only herself to do it. She hated the farm and the stock and the smelly lambs, the cooking of food and the dirty dishes. Oh, she hated it all, and especially the debts that must be paid whether she could work or not (WILDER, 1968:117).*

O aspecto que parece ser mais relevante, neste momento, é a semelhança bastante reforçada do tratamento que a protagonista dá à vida no campo e àquele dado por ela mesma à cidade, quando o narrador teceu sua primeira impressão dela. Não encontramos o esterco nos estábulos propriamente dito, mas as ovelhas e os animais cujo odor incomoda, não vemos a água da lavadura dos pratos, mas os próprios pratos ainda por lavar, e não há o odor terrível de gordura, mas cozinhar a comida incomoda mesmo assim.

Dizendo de outra maneira, o olhar da protagonista sobre o campo muda, e tal olhar é oferecido ao leitor pelo discurso de um narrador que se pauta na construção de imagens do campo como esta — um campo onde o vento sul sempre sopra e diante do qual todos devem se conformar ao invés de descrevê-lo como morno e agradável —, bem como no uso do discurso indireto — em raros momentos, indireto livre — para demonstrar a diferença essencial deste livro para os oito restantes: aqui, diante das dificuldades impostas pelo espaço e da necessidade do dinheiro para obter sementes para o plantio, por exemplo, a cidade não pode mais ser considerada como uma “ferida” na paisagem, porque é ali que Almanzo obtém os bens que consomem e os presentes de Natal que escolhem em catálogos que remetem via correio, e ali é o lugar onde o feno, colhido como alternativa às três plantações sucessivas e infrutíferas, é negociado. Mais do que isso, nunca a relação entre dinheiro e sobrevivência esteve tão presente quanto neste volume.

Mais do que o dinheiro como relação com o consumo, a política aparece pela primeira vez como determinante das relações comerciais no campo, na ocasião em que um parente de Laura comenta que, diante do temor de os democratas vencerem as eleições presidenciais, um fazendeiro resolve se livrar de seu rebanho de ovelhas. A cena se estende por mais de duas páginas, embora o essencial esteja aqui:

*Cousin Peter came one Sunday to tell Manly and Laura that Mr. Whitehead wanted to sell his sheep, a hundred purebred Shropshires. A presidential election was coming in the fall and it looked as though the Democrats were due to win. If they did, Mr. Whitehead, being a good Republican, was sure the country would be ruined. The tariff*

*would be taken off, and wool and sheep would be worth nothing. Peter was sure they could be bought at a bargain. He would buy himself if only he had a place to keep them. "How much of a bargain? What would you have to pay?" Manly asked. [...] And so it was decided. If Peter could get the sheep for two hundred, Laura would pay half. [...] (WILDER, 1968: 93-95).*

Apesar do negócio, ditado pelas tendências políticas, pareça mais tarde ser a salvação da lavoura — sem trocadilhos — para o jovem casal, ele demanda mais tempo e mais esforço por parte de Almanzo, que agora deve lidar com as ovelhas além da plantação. Laura deve alimentar os filhotes, incapazes de mamar, e cuidar da filha, além de lidar com a morte recente, por convulsão súbita, do segundo filho, como o narrador nos conta:

*Laura was doing her own work again one day three weeks later when the baby was taken with spasms, and he died so quickly that the doctor was too late. To Laura, the days that followed were mercifully blurred. Her feelings were numbed and she only wanted to rest  $\frac{3}{4}$  to rest and not to think. But the work must go on. Haying had begun and Manly, Peter, and the herd boy must be fed. Rose must be cared for all the numberless little chores attended to (WILDER, 1968:127).*

A informação, embora dada de forma breve, tal como fazemos quando desejamos resumir um fato bastante doloroso, não deixa de dar conta de uma realidade que foi propositalmente retirada da narrativa da saga da família Ingalls, posto que a mãe de Laura, segundo informações obtidas em estudos biográficos sobre a autora, também perdeu um filho homem pelo mesmo motivo. Do mesmo modo, o narrador oculta do leitor o fato de que, durante o longo inverno, a família foi obrigada a conviver com uma outra, sob o mesmo teto, na construção que Charles Ingalls possuía na cidade. De acordo com os relatos pesquisados, as famílias não mantinham boas relações e por isso a ocorrência foi omitida, somando-se a isso o propósito de exaltar a capacidade de Pa de prover sozinho o sustento da família em meio à maior crise por ele já enfrentada. Essa é também a tentativa de Almanzo e, por isso, ao final dos três anos, ele continua a argumentar em favor do trabalho no campo:

*"But the three years are up. Do you call this farming a success?" Laura objected. "Well, I don't know," Manly answered. "It is not so bad. Of course, the crops have been mostly failures, but we have four cows now and some calves. We have the four horses and the colts and the machinery*

*and there are the sheep. ... If we could only get one crop. Just one good crop, and we'd be all right. Let's try one more year. Next year may be a good crop year and we are all fixed for farming now, with no money to start anything else" (WILDER, 1968:99-101).*

Certamente, este era um modo de ver a situação, embora outro — o de obter dinheiro vendendo os animais e ferramentas — fosse possível. No entanto, ao substituir o papel preenchido por Charles “Pa” Ingalls nos sete volumes referentes à vida da família Ingalls, Almanzo tem como função contrapor a realidade atestada pelos medos de Laura e assim tentar reassegurar o mito do pioneiro que através de seus esforços obtém sucesso no campo. Curiosamente, o comportamento da protagonista reproduz o processo de escape da realidade por meio da literatura romanesca, tal como é verificado na pesquisa histórica e etnográfica de Radway (1982). A cena de descrição de tal processo é digna de nota e de descrição integral:

*On a day when she was particularly blue and unhappy, the neighbor to the west, a bachelor living alone, stopped as he was driving by and brought a partly filled grain sack to the house. When Laura opened the door, Mr. Sheldon stepped inside, and taking the sack by the bottom, poured the contents out on the flower. It was a paper-backed set of Waverly novels.*

*“Thought they might amuse you,” he said. “Don't be in a hurry! Take your time reading them” And as Laura exclaimed in delight, Mr. Sheldon opened the door, closed it behind him quickly, and was gone. And now the four walls of the close, overheated house opened wide, and Laura wandered with brave knights and ladies fair beside the lakes and streams of Scotland or in castles and towers, in noble halls of lady's bower, all through the enchanting pages of Sir Walter Scott's novels.*

*She forgot to feel ill at the sight or smell of food, in her hurry to be done with the cooking and follow her thoughts back into the book. When the books were all read and Laura came back to reality, she found herself feeling much better.*

*It was a long way from the scenes of Scott's glamorous old tales to the little house on the bleak, wintry prairie, but Laura brought back from them some of their magic and music and the rest of the winter passed quite comfortably (WILDER, 1968:107-108).*

A literatura de fantasia, o romanesco presente nos romances românticos e históricos de Walter Scott são, portanto, a válvula de escape da realidade opressora que Laura vive em pleno campo, um espaço que antes era narrado como um mundo harmonioso, conciliado, e onde a felicidade independente das relações políticas e financeiras, era possível. A casa, antes vista como um abrigo contra ameaças tanto da natureza quanto

de outras pessoas, agora se apresenta “*close*” e “*overheated*”, diferente da visão agradável que o narrador apresenta no início, quando Laura cuidadosamente a explora e a admira com o “orgulho da posse”. A comida é preparada o quanto antes para que ela possa retornar a um mundo onde provas de coragem são dadas e onde os campos são amplos, os saguões de castelos são nobres e as damas são belas — em suma, onde a felicidade é possível e as dificuldades crescentes inexistem. Talvez, o aspecto mais interessante seja a descrição do processo de volta do mundo fantasioso, cuja descrição apela para a imagem de um longo caminho percorrido e de cujo lugar se volta trazendo experiências que sejam de algum modo proveitosas para a vida cotidiana da personagem. Trata-se, na verdade, da reprodução, em uma instância menor, do processo de leitura da série e do propósito benéfico que defende.

Assim, em nenhum outro lugar a oposição entre o romance e o romanesco fica tão explícita quanto nesta passagem, de maneira que o leitor compreende, finalmente, a razão de seu estranhamento da leitura do livro com relação aos volumes anteriores: porque, em *The First Four Years*, as dificuldades impostas pela natureza e pela necessidade premente de dinheiro são incapazes de perpetuar o mito do *self-made man*, ainda que Almanzo lute para isso. Laura já não é mais a personagem-tipo com a qual o leitor estava acostumado. Ao contrário, ela se aproxima muito mais da definição do herói do romance oferecida por Frye (1957: 33), segundo a qual este não é superior a outros homens e tampouco à natureza, mas está sujeito ao movimento da roda da fortuna. Diferentemente de Almanzo, Laura entende que as dificuldades sejam parte de sua realidade, embora não as aceite, porque aceitá-las significaria se conformar a elas, e é por isso que o retorno de suas leituras lhe instiga ânimo para continuar a luta. Ou, como Radway (1982) coloca, por ocasião do levantamento de dados de uma pesquisa realizada para que as leituras de seu grupo categorizassem as obras lidas em comum, “[...] *women excluded this novel [Bitter Eden] from the category of romance because it ends not by closing with a vision of the promises of marriage but with a demonstration of the need to accept distraction, sorrow, and imperfection as inevitable components of adult human existence*” (163). Voltamos a pensar, pois, no final de *These Happy Golden Years*, porque ele termina justamente com esta promessa de felicidade trazida pelo casamento, e a opomos, então, a *The First Four Years*, volume no qual as dificuldades cumulativas do casal são encaradas pela protagonista como elementos inerentes à sua existência e à condição de fazendeira. A respeito de tal retrato da realidade, Radway (1982) tece mais observações:

*[...] she [a reader] volunteered the information that she dislikes historical romances set in Ireland, “because they always mention the potato famine” and “I tend to get depressed about that”. [...] She believes in fact as does nearly everyone else, that an unhappy ending excludes a novel that is otherwise a romantic love story from the romance category. [...] Romances are valuable to them in proportion to their lack of resemblance to the real world. They choose their romances carefully in an attempt to assure themselves of a reading experience that will make them feel happy and hold out the promise of utopian bliss, a state they willingly acknowledge to be rare in the real world but one, nevertheless, that they do not want to relinquish as a conceptual possibility (RADWAY, 1982: 99-100).*

Nesse sentido, o último volume parece não preencher o requisito de afirmação do mito do *self-made man*, porquanto é um relato mimético da realidade do *settler* numa terra estranha que a duras penas era colonizada pelo governo e em cujo solo a chuva era relativamente rara, talvez um pouco menos do que as árvores. Este é um livro que parece resvalar para o âmbito do romance — ainda que mantenha muito da estrutura romanesca —, uma vez que narra o processo de desmitificação da protagonista com relação a tudo o que ela havia até então defendido a respeito do homem do campo e dos valores a ele agregados, fossem estes quais fossem.

Por que, então, após a constatação de tamanha diferença, devemos considerar *The First Four Years* como parte integrante da série *Little House*, a despeito da opinião de outros pesquisadores, tais como Romines (1994), porque, apesar de o mito não se manter no nível prático e sucumbir à realidade, ele é mantido pelo narrador, do ponto de vista lingüístico, como vemos no final do livro:

*Was farming a success?  
 “It depends on how you look at it,” Manly said when Laura asked him the question. [...]  
 Maybe the sheep was the answer. “Everything will be all right, for it all evens up in time. You’ll see,” Manly said, as he started for the barn. [...]  
 It would be a fight to win out in this business of farming, but strangely she felt her spirit rising for the struggle.  
 The incurable optimism of the farmer who throws his seed on the ground every spring, betting it and his time against the elements, seemed inextricably to blend with the creed of her pioneer forefathers that “it is better farther on”  $\frac{3}{4}$  only instead of farther on in space, it was farther in time, over the horizon of the years ahead instead of the far horizon of the west.*

*She was still the pioneer girl and she could understand Manly's love of the land through its appeal to herself.*

*"Oh, well," Laura sighed, summing up her idea of the situation in a saying of her Ma's: "We'll always be farmers, for what is bred in the bone will come out in the flesh."*

*And then Laura smiled, for Manly was coming from the barn and he was singing:*

*"You talk of the mines of Australia,  
They've wealth in red gold, without doubt;  
But, ah! There is gold in the farm, boys <sup>34</sup>  
If only you'll shovel it out."*

(WILDER, 1968:131-134).

A pergunta que abre a discussão final é crucial: ela coloca no centro a própria profissão de fazendeiro, e não somente a de Almanzo, embora seja ele a defender, inicialmente, a resposta positiva à questão. "Depende do modo como você enxerga" é seguido pelo raciocínio de contas de perdas e ganhos no processo, para então chegar à conclusão de que de algum modo houve lucro e sucesso, e que "no ano que vem será melhor". Segue-se a isso a retomada de todo o significado da série, cujo propósito aqui se torna finalmente explícito nas palavras do narrador ao falar do "otimismo incurável do fazendeiro", que se inspira nos seus "antepassados" — os *Pilgrim* e toda a construção do mito com base na sociedade arquetípica, tornando-a uma experiência nacional — para sobreviver aos obstáculos e ainda assim persistir, porque não se trata de uma escolha, e sim de algo inerente ao indivíduo que lida com a terra.

Deste modo, a labuta em busca de ouro na terra da lavoura não é algo a ser tentado adiante no espaço, mas no tempo, nos anos vindouros, anos estes que, sabemos, precisaram por diversas vezes de uma crença inabalável na fé e na capacidade do americano de vencer essas dificuldades. É, pois, nesse sentido que todo o trabalho de Wilder, incluindo o volume póstumo, serve como base de sustentação da ideologia norte-americana e figura até os dias atuais como elemento formador da identidade nacional norte-americana.



## *Capítulo II*

### *O lugar da História em Farmer Boy*



Dentre o material publicado acerca das obras de Laura Ingalls Wilder, existe quase um consenso quando se fala do que é feita a coleção *Little House Books*: na essência, das experiências da personagem Laura Ingalls, enquanto garota, e da casinha em que morava com seus pais e suas irmãs, fosse em uma região ou em outra, mas sempre unidos em suas aventuras. Na floresta ou na campina isolada, Laura é a protagonista sobre a qual os olhos do narrador recaem e para onde eles convergem após terem repousado sobre outras personagens, em algumas cenas. Adveio dessa harmonia e da repetição das estruturas dos volumes o título *Little House* para a coleção que, atualmente, é vendida em caixas promocionais de *paperback*.

No entanto, na mesma coleção, e servindo-se da mesma estrutura narrativa e da mesma mistura de gêneros<sup>4</sup>, encontram-se dois volumes que não tratam da casa da família Ingalls: *Farmer Boy* e *The First Four Years*. O último é, na verdade, o apanhado mais “realista”, por assim dizer, das experiências da personagem Laura Ingalls, agora uma mulher recém-casada com o jovem fazendeiro Almanzo Wilder e mãe da pequena Rose. Soma-se a isso o fato de que esta é uma publicação póstuma e não revisada pela autora. *Farmer Boy*, por outro lado, trata da família Wilder, alguns anos antes do início da contagem do tempo para a narrativa da família Ingalls, e cuja residência se localiza não no meio-oeste, mas na região leste do país. Neste volume, o narrador não indica a existência dos Ingallses, ao contrário do que faz nas narrativas da família Ingalls, em que os garotos Wilder passam a integrar a sociedade em que convivem a partir do quinto volume. Assim, uma vez que ambos os volumes tratam de outros espaços que não a *little house* de Laura, justifica-se, *a priori*, o ponto de vista segundo o qual eles não fariam parte da coleção.

*Farmer Boy* é o volume que dá seqüência à série iniciada em 1932 por *Little House in the Big Woods*, para narrar a transição da infância para a pré-adolescência de um garotinho que mora no norte do estado de Nova York. Trata-se de Almanzo, filho do fazendeiro James Wilder e integrante de uma família de seis pessoas — pai, mãe, duas irmãs e dois irmãos, ele sendo o caçula. Todos moram numa fazenda situada na cidade de Malone, um pouco distante do centro urbano, e vivem muito bem e isoladamente naquele lugar, saindo dali apenas para freqüentar a escola, ir à igreja e realizar negócios envolvendo a venda dos produtos obtidos com o trabalho na terra e com a criação.

---

<sup>4</sup> Como foi tratado no primeiro ensaio, as obras de Wilder contam com uma mistura de gêneros, por meio da qual a autora parecia visar à reafirmação da ideologia hegemônica da identidade nacional norte-americana.

O cenário preparado é, pois, totalmente diferente daquele visto no primeiro volume da série, e que se tornou sucesso imediato de vendas. Porque, diferentemente de *Little House in the Big Woods*, este livro narra não as experiências ficcionalizadas da autora, mas do marido dela — um “testemunho do testemunho”, segundo o pesquisador Fred Erisman (1993) —; não do meio-oeste, mas do leste americano, onde a vida pulsava com toda intensidade após a metade do século XIX; não do pioneiro que resolve se mudar e se tornar o requisitante de uma concessão num território inexplorado, mas de um fazendeiro plenamente estabelecido e próspero. Em suma, seria, em princípio, um livro que assume uma direção oposta daquele que estreou a série, e por isso celebra a integração social dos Wilders em contraposição ao isolamento celebrado no volume 1 da série. A esse respeito, Erisman (1993) declara, ainda, que “*Almanzo, his parents, and his brother and sisters are assimilated citizens within an established and relatively complex social milieu*” (124), e cujo relacionamento ele considera “*part of an all-embracing national enterprise, in which all contribute to the American experience as much as the frontier of the farming experience*” (127). De maneira breve, o autor do artigo “*Farmer Boy: The Forgotten Little House Book*” defende uma relação dialética entre este volume e o restante da série, posto que ele “prepara” os jovens leitores para lidarem com economia, dinheiro, e relação de trabalho e produção, e a compreensão dos livros seguintes. Dessa forma, quando Pa Ingalls fala dos políticos de Washington<sup>5</sup>, a informação pode ser naturalmente assimilada no contexto em que é enunciada. Mais do que isso, o livro estabelece a *consciência* de nação e de que os cidadãos participam dela e a constroem. Tal consciência seria, então, a responsável por solidificar o projeto de reafirmação dos valores de auto-suficiência e individualismo em cada cidadão, ainda que ele saiba que representa uma parte de um todo.

A mesma visão é partilhada pelo pesquisador William Holtz (1984), quando elabora seu ponto de vista acerca dos dois primeiros volumes da série. No artigo “*Closing the Circle: The American Optimism of Laura Ingalls Wilder*”, defende, a partir de um chão histórico, que *Little House in the Big Woods* e *Farmer Boy* são plenamente capazes de sustentar o mito da auto-suficiência e do individualismo porque ambas as fazendas retratadas ficam próximas — ou em volta, no caso do primeiro volume, como o título torna evidente — das florestas repletas de boa madeira, frutas, caça e feno para servir de forragem e de produto para ser vendido. Tal cenário se modifica à medida que Charles

---

<sup>5</sup> No penúltimo capítulo de *Little House on the Prairie*, publicado em 1935.

Ingalls leva sua família em busca de novos territórios, graças ao *Homestead Act*, publicado em 1862, até se estabelecer em Dakota do Sul, em 1879. De qualquer modo, Holtz (1984) defende que o mito se sustenta até o oitavo volume — tido, durante muitos anos, como o último da série, embora tenhamos amplamente rebatido esta visão anteriormente<sup>6</sup> —, e em cuja coleção se encontra, com grande relevância, *Farmer Boy*.

Ann Romines (1997), porém, toma a importância desse livro na coleção por um viés diverso dos que outros pesquisadores apresentam. Adepta de uma linha de análise feminista, a autora de *Constructing the Little House: Gender, Culture, and Laura Ingalls Wilder* se apóia no fato de que a coleção *Little House Books* é constituída, de fato, por oito volumes (exclui, portanto, a publicação póstuma), mas que *Farmer Boy* figura como obra importante somente porque corresponde a um romance de fartura, e de cujo ponto de vista elabora sua análise. De resto, a autora declara: “*The kind of Oedipal narrative expressed in Almanzo’s story did significantly frame Laura Ingalls’s experience. [...] Big Woods and Farmer Boy were my least favorite books by my favorite author because they emphasized Pa and Almanzo in ways that obscured the centrality of Laura, the girl protagonist who had become so important to me*” (ROMINES, 1997: 53).

Os artigos mencionados que tratam de *Farmer Boy* destacam, assim, o caráter de auto-suficiência e de individualismo do homem norte-americano, com base em valores tradicionais que datam de um discurso fundador — que não deixa de ser arquetípico — fortemente calcado na tradição cristã protestante e na crença do território norte-americano como a *Terra das Oportunidades*. Mas o que nos leva a centrar nossa atenção neste livro, especificamente, são motivos que vão além daqueles explicitados pelos pesquisadores cujos artigos lemos. Aceitamos, obviamente, que *Farmer Boy* seja fonte de todas as coisas que foram levantadas e analisadas à exaustão, mas a questão que se torna crucial é ir um pouco além e tentar entender por que Wilder se dedicou à sua elaboração, não como um volume extra numa coleção, mas o *segundo* volume da série, após o grande sucesso de seu livro de estréia. Dito de outro modo, procuramos entender o que a impulsionou a ir numa direção contrária à narrativa da família Ingalls, que se atira ao desconhecido ao sair de Winsconsin, e se arriscar num novo caminho — ainda que com os mesmos ideais e valores —, narrando experiências em segunda mão. Porque, contrariamente à opinião de Romines (1997), não acreditamos que a autora

---

<sup>6</sup> Para maiores esclarecimentos, ver o Capítulo I.

tenha mudado de direção porque não conseguiu dar continuidade ao desfecho dado ao primeiro volume, em que a protagonista, através do narrador, explica ao leitor que “*a long time ago*” nunca poderia ser um passado, e sim o momento presente, sempre que se lembrasse das suas experiências, e portanto os acontecimentos posteriores eram inviáveis de serem narrados sem a noção de continuidade do tempo. Em suas próprias palavras,

*Laura rejects the adult concept of passing, irretrievable time that “Auld Lang Syne” proposes. Instead, in her mind, the little log house and its daily, weekly, yearly routines are permanent and static: a satisfyingly endogamous arrangement. But if now can never become “a long time ago”, it is impossible to tell any new stories about the Ingalls family. As the tellers of a growing girl’s story, Wilder and Lane<sup>7</sup> found themselves in an impasse on the publication of Little House in the Big Woods (1997:33-4).*

Se assim fosse, mãe e filha (Rose Wilder Lane não como co-autora, mas como colaboradora<sup>8</sup>) não teriam conseguido dar continuidade à narrativa do ponto em que tinham parado no livro um e não teriam, então, escrito toda a série. Divergindo de tal pensamento, acreditamos na existência de uma motivação histórica que as tenha feito recuar mais de sessenta anos no tempo para recriar, de modo ficcional, a história do garoto Almanzo. Numa reelaboração da nossa proposta, o que buscamos é compreender as condições de possibilidade do surgimento das obras de Laura Ingalls Wilder no contexto sócio-político e econômico dos Estados Unidos durante a década de 1930, e como esse contexto, mesmo tendo sido negado na narrativa — pois ela se remete ao século anterior — acaba se revelando na obra, figurando através de brechas na estrutura espacial da narrativa, no modo de produção ali defendido, e nas relações sociais e de trabalho presentes na obra.

O caminho para o entendimento desta questão encontra-se, pois, na própria narrativa do livro. De modo extraordinário, *Farmer Boy* parece resumir em si todos os ingredientes desenvolvidos ao longo dos sete volumes que ficcionalizam a vida da família Ingalls. Situado em espaço diverso do representado nos volumes restantes, este livro, publicado em 1933, dá conta de um “*Depression market that was hungry for nostalgic certainties*

---

<sup>7</sup> Lembramos ao leitor que Romines (1997), assim como outros pesquisadores, consideram Rose Wilder Lane a co-autora da série *Little House Books*.

<sup>8</sup> Segundo a visão de Caroline Fraser, num artigo publicado em 1994.

*of 'a long time ago' (ROMINES, 1997: 34).* Mais do que isso, ele preenche o vazio deixado pela falta de recursos econômicos para a subsistência da família norte-americana, então sem emprego, sem alimento e, muitas vezes, sem casa. Falamos, aqui, do contraste evidente entre o contexto narrado e o contexto vivido pelos primeiros leitores do segundo volume publicado da série, qual seja, o encontro com a personagem Almanzo, que vive com a família unida numa fazenda ampla e próspera, e sob o controle e a firme orientação dos pais protestantes e muito trabalhadores. Na fazenda, recebem seus compradores, plantam e criam, e em seus arredores obtêm açúcar, folhas, cascas, feno, e frutinhas silvestres para geléias e conservas. É nela que abrigam seus hóspedes e onde se sentem seguros e felizes. Numa palavra, o espaço e as figuras paterna e materna constituem o ideal de identidade nacional segundo os preceitos jeffersonianos, nos quais Wilder, uma fazendeira ela mesma na época da Depressão e durante o *New Deal*, acreditava.

O espaço da fazenda constitui, dessa forma, quase a totalidade dos acontecimentos do livro. O leitor adentra este mundo isolado através dos olhos do garoto Almanzo, que chega da escola e parte para as tarefas noturnas nos celeiros. As dependências reservadas aos animais são descritas de forma bastante peculiar, repletos de adjetivos e detalhes da distribuição do espaço de acordo com a sua finalidade:

*The roof of the tall red-painted house was rounded with snow, and from all the eaves hung a fringe of great icicles. The front of the house was dark, but a sled-track went to the big barns and a path had been shoveled to the side door, and a candle-light shone in the kitchen windows. [...]*

*There were three long, enormous barns, around three sides of the square barnyard. All together, they were the finest barns in all that country.*

*Almanzo went first into the Horse-barn. It faced the house, and it was one hundred feet long. The horses' row of box-stalls was in the middle; at one end was the calves' shed, and beyond it the snug henhouse; at the other end was the Buggy-House. It was so large that two buggies and the sleigh could be driven into it, with plenty of room to unhitch the horses. The horses went from it into their stalls, without going out again into the cold.*

*The big barn began at the west end of the House-Bar, and made the west side of the barnyard. In the Big Barn's middle was the Big Barn Floor. Great doors opened onto it from the meadows, to let loaded hay-wagons in. On one side was the great hay-bay, fifty feet long and twenty feet wide, crammed full of hay to the peak of the roof far overhead.*

*Beyond the Big-Barn floor were fourteen stalls for the cows and oxen. Beyond them was the machine-shed, and beyond it was the tool-shed. There you turned the corner into the South Barn.*

*In it was the feed-room, then the hog-pens, then the calf-pens, then the South-Barn Floor. That was the threshing-floor. It was even larger than the Big-Barn Floor, and the fanning-mill stood there.*

*Beyond the South-Barn Floor was a shed for the young cattle, and beyond it was the sheepfold. That was al of the south Barn.*

*A tight board fence twelve feet high stood along the east side of the barnyard. The three huge barns and the fence walled in the snug yard (WILDER, 1933: 14-5).*

A minuciosa descrição do espaço físico externo é apenas um dos momentos em que o narrador se dedica à riqueza de detalhes que, ao longo do livro, se mostra importante na narrativa dos trabalhos ali realizados. O espaço dos celeiros corresponde, na verdade, àquele intermediário entre a casa e o campo, e é nele que a criação é guardada e a colheita é debulhada, selecionada e posta em sacos para armazenar, quando é o caso. Dito de outro modo, os celeiros compõem o espaço mediador entre as esferas pública, do mundo do trabalho dos homens, e privada, do mundo do trabalho feminino e da convivência familiar. É naquele espaço que a produção da fazenda se acumula, ao lado da adega e do sótão, na moradia da família. Mais do que isso, eles se fecham em um quadrado, em que o quarto lado é composto pela própria casa, formando uma espécie de forte que não só protege os animais do frio e das tempestades, mas a própria família e a produção agrícola e agropecuária contra qualquer ameaça alheia ao sistema auto-suficiente de produção da fazenda. Ali, todos trabalham em benefício comum, e todos lucram. Todos conhecem o modo de produção completo de cada produto: do banho e da tosquia do carneiro ao tingimento, fiação e cardamento da lã; da matança do porco ao aproveitamento da banha que escorre do toucinho frito, reservada para temperar a comida. Se, por um lado, não há salário a receber, há a alegria de labutar juntos para usufruírem coletivamente o que fazem. O que sobra é vendido para adquirirem os produtos que não podem produzir ali: açúcar refinado, panelas, vidro, e bens de consumo industrializados. Desse modo, o espaço externo da fazenda e próximo à casa organiza o mundo do trabalho, principalmente dos homens.

O ritual cotidiano de Almanzo, nos dias de inverno, é chegar da escola e ir para os celeiros com seu pai e seu irmão, a fim de alimentar os animais, trocar suas camas, dar-lhes água e ordenhar as vacas. Na primavera, levanta de madrugada e trabalha na aragem e no plantio dos campos. No verão, colhe os grãos e os frutos. No outono, auxilia o pai na debulha, treina sua parelha de bezerros a usarem canga e a puxarem o

trenó de carregamento de troncos. E no inverno, vai para a escola novamente — os pais não o deixam faltar sem motivo —, mas trabalha no fabrico de açúcar de bordo, no carregamento de troncos, na debulha dos grãos e na matança dos animais, armazenagem de carne e no fabrico de velas. Com apenas 9 anos, o garoto já integra o modo de produção do campo deste espaço isolado e utópico, em que as garotas ajudam a mãe em casa, na confecção de comida, roupas, e laticínios, dentre outros bens de consumo, e os filhos vão para o campo com o pai. Raramente, Almanzo auxilia no serviço doméstico, como fazer a limpeza da primavera, polir estufas e bater a manteiga, e suas oportunidades de realizar tais serviços diminuem à medida que ele cresce e reproduz o modelo paterno.

No que concerne ao tipo de vida e ao modo de produção narrados no livro, é importante observar que a narrativa ocorre, segundo a linha temporal seguida na série e de acordo com a idade de Almanzo James Wilder (1857-1949), em 1866, ou seja, um ano depois do término da Guerra de Secessão — da qual os estados do Norte se beneficiaram consideravelmente. De toda maneira, o modo de produção na fazenda de James Wilder é bastante rudimentar, e conta com a troca de trabalhos, com ferramentas manuseadas à mão e com bois e cavalos, em vez das modernas máquinas já à disposição dos fazendeiros que pudessem dispor de condições para pagar pelo seu uso. A respeito disso, Almanzo interpela seu pai e recebe sua resposta:

*Almanzo asked Father why he did not hire the machine that did threshing. Three men had brought it into the country last fall, and Father had gone to see it. It would thresh a man's whole grain crop in a few days.*

*"That's a lazy man's way to thresh," Father said. "Haste makes waste, but a lazy man'd rather get his work done fast than do it himself. That machine chews up the straw till it's not fit to feed stock, and it scatters grain around and wastes it.*

*"All it saves time, son. And what good is time, with nothing to do? You want to sit and twiddle your thumbs, all these stormy winter days?"*

*"Not!" said Almanzo. He had enough of that, on Sundays (WILDER, 1933: 308).*

Mais do que o tempo, o fazendeiro leva em consideração a perda de dinheiro com o desperdício de grãos e de palha pela máquina. Além disso, de forma bastante clara, está a distinção de dois fatores fundamentais à produção e à maneira como um homem deve agir, quais sejam, a noção de tempo e de como aproveitá-lo, e a relação do homem com

o trabalho a ser realizado. Para a personagem James Wilder, que vive em uma esfera geralmente isolada, o tempo corre mais devagar; ele o acompanha não pelo relógio ou pelo bater dos cartões das indústrias que cresciam vertiginosamente naquela época, mas pelo caminho percorrido pelo sol no céu. Seu lucro é certo desde que aproveite este tempo não para se endividar com máquinas caras ou mesmo com o seu aluguel, mas com o trabalho braçal, lançando mão daquilo que seu próprio esforço pode obter, sem que ele tenha de se comprometer com outros homens além do necessário.

Esta é a figura bastante bidimensional de James Wilder: a do fazendeiro próspero, respeitado em sua comunidade, honrado pai de família e trabalhador independente. O narrador assim o descreve, através do ponto de vista restringido ao protagonista Almanzo:

*Almanzo went with Father to one of the best front seats. All the important men stopped to shake hands with Father.*

[...]

*Father was an important man. He had a good farm. He drove the best horses in that country. His word was as good as his bond, and every year he put money in the bank. When Father drove into Malone, all the townspeople spoke to him respectfully (WILDER, 1933: 177; 220).*

Em outras palavras, a personagem James Wilder representa, em *Farmer Boy*, o papel desempenhado por Charles “Pa” Ingalls na maioria da série e, como tal, carrega o estandarte da independência e do individualismo norte-americano, segundo o qual é sempre melhor uma colheita mais demorada e mais modesta do que algo mais ambicioso e que comprometa a auto-suficiência de um homem. A política seguida por James é, como dissemos, fruto daquela estabelecida por Jefferson, como nos explicam os historiadores SELLERS, MAY & McMILLEN (1990):

A falta de pretensão simbolizou-lhe a política deliberadamente negativa: evitar medidas ambiciosas, manter o governo federal tão comum e simples quanto possível, praticar a economia a mais frugal e reduzir e com a rapidez possível a dívida federal que Hamilton aparentemente concebera como permanente.

Ao adotar essa orientação, Jefferson não apenas punha em prática suas idéias ruralistas e democráticas, mas se revelava também um intérprete do estado de espírito da nação. [...] A despeito de um florescente comércio com o exterior que estava aos poucos atraindo

mais fazendeiros e agricultores para a produção de safras comerciais, o país, com um todo, permanecia fiel à sua visão de utopia simples, satisfeita consigo mesma, democrática, dominada por lavradores auto-suficientes e, por conseguinte, independentes e virtuosos. A conduta sensata de Jefferson no cargo e a eloquência de suas declarações e políticas em favor do ideal democrático e ruralista conquistaram-lhe esmagadora força política mesmo na Nova Inglaterra (SELLERS, MAY & McMILLEN, 1990: 104-5).

É importante ressaltar, porém, que o quadro acima descrito valia para o início do século XIX, ou seja, para cerca de três décadas após a declaração de Independência dos Estados Unidos e muito tempo antes que houvesse a aceleração do processo industrial no país, com a decorrente mecanização dos modos de produção e a crescente imigração de operários que viriam formar, nos três últimos decênios daquele século, o sindicato *Knights of Labor*, exigindo melhores salários e condições de trabalho nas estradas de ferro — aqui, raramente mencionadas. A esse respeito, o historiador Flávio Limoncic (2003), ao realizar seu estudo acerca da formação e da dissolução dos sindicatos nos Estados Unidos, dentre outros assuntos correlacionados, esclarece que o quadro de trabalho e a relação entre a economia e os trabalhadores eram bastante diversos daqueles retratados por Wilder:

No entanto, após o fim da Guerra Civil, a economia americana começou a tornar-se cada vez mais diferenciada e abrangendo mercados cada vez mais amplos, principalmente a partir do papel integrativo das estradas-de-ferro.

[...] dois fenômenos interligados [...] se desenvolveram na economia e sociedade americanas no pós-Guerra Civil: a introdução de novas técnicas de produção para um mercado em expansão, o que acarretou a crescente desabilitação da força de trabalho e tornou menos eficazes as organizações reunidas em torno de ofícios, e, já na década de 1890, a consolidação das grandes corporações, que generalizaram as relações de assalariamento, empregando um conjunto heterogêneo de trabalhadores.

[...] A primeira grande organização operária norte-americana, a *Knights of Labor*, [foi] fundada em 1869 [...], chegando a reunir cerca de um milhão de membros na década de 1880. Foi graças às demandas dos Cavalheiros [*sic*] do Trabalho que, ainda no século XIX, foram criadas as primeiras agências estaduais para o estudo das condições de vida e trabalho dos operários e artesãos americanos, destacando-se, em 1869, o primeiro *Bureau of Labor*, no estado de Massachusetts (LIMONCIC, 2003: 48; 50-1).

Os Estados Unidos presenciavam, pois, a vertiginosa onda de crescimento industrial e econômico e a formação dos sindicatos, numa sociedade que se urbanizava cada vez mais. Contrapondo-se a esse movimento, encontra-se o espaço da fazenda de Wilder, onde os empregados não são assalariados, mas vizinhos que ocasionalmente prestam serviços em troca de bens de consumo primário, produzidos na própria fazenda, como veremos adiante.

Nesse panorama, encontra-se ainda a esfera privada do convívio familiar, ou seja, a residência propriamente dita. Nela são realizadas as tarefas domésticas de manutenção da casa, de providenciar alimentação e prendas femininas, como fiar, tecer, tingir e costurar, além de bordar e tricotar. Soma-se a isso a produção de manteiga para venda e o papel a ser desempenhado na recepção de convidados em casa, e estará composto o quadro de trabalho predominantemente feminino, numa reprodução mimética da realidade vivida pelas mulheres no século XIX, de acordo com Jane Tompkins (1985) e Sellers, May & McMillen (1990). Tal espaço também é descrito com riqueza de detalhes:

*The dining-room was pretty. There were green stripes and rows of tiny red flowers on the chocolate-brown wall-paper, and Mother had woven the rag-carpet to match. She had dyed the rags green and chocolate-brown, and woven them in stripes, with a tiny stripe of red and white rags twisted together between them. The tall corner cupboards were full of fascinating things  $\frac{3}{4}$  sea-shells, and petrified wood, and curious rocks, and books. And over the center-table hung an air-castle. Alice had made it of clean yellow wheat-straws, set together airily, with bits of bright-colored cloth at the corners. It swayed and quivered in the slightest breath of air, and the lamplight ran gleaming along the golden straw.*

[...]

*They all settled down cosily by the big stove in the dining room wall. The back of the stove was in the parlor, where nobody went except when company came. It was a fine stove; it warmed the dining-room and the parlor, its chimney warmed the bedrooms upstairs, and its whole top was an oven (WILDER, 1933: 25-6; 31).*

O espaço interno da casa possui mais detalhes do que podemos perceber à primeira vista. Pensamos, aqui, no que o forno à lenha representa nesse universo: calor, conforto e, também, alimento. Sua localização na casa é estratégica: na sala de jantar, com as costas para a sala de visitas, e a chaminé para os quartos do andar superior — e o leitor recebe então a informação de que se trata de uma casa com dois andares (o que aponta para o fato de a família ser abastada). Assim, além de servir ao propósito de aquecer e

cozinhar, o forno se encontra localizado de modo a economizar ainda mais, porque aquece vários ambientes ao mesmo tempo.

Uma vez tendo apresentado o espaço externo e o ambiente familiar, resta entender como se dá a ligação do privado com o estranho àquele ambiente, ou seja, aquele que não pertenciam àquele lugar. Desta forma, o terceiro espaço a ser abordado neste estudo é justamente aquele que não pode ser utilizado a não ser que haja visitantes: a sala de visitas da família, dita o maior orgulho da Mãe.

*[...] Eliza Jane was upstairs, and Almanzo said:  
“Let’s go into the parlor.”*

*They tiptoed in, without making a sound. The light was dim because the blinds were down, but the parlor was beautiful. The wall-paper was white and gold and the carpet was of Mother’s best weaving, almost too fine to step on. The center-table was marble-topped, and it held the tall parlor lamp, all white-and-gold china and pink painted roses. Beside it lay the photograph album, with covers of red velvet and mother-of-pearl.*

*All around the walls stood solemn horsehair chairs, and George Washington’s picture looked sternly from its frame between the windows. [...]*

*Then they looked at the shells and the coral and the little china figures on the what-not. They didn’t touch anything. They looked till they heard Eliza Jane coming downstairs; then they ran tiptoe out of the parlor and shut the door without a sound. Eliza Jane didn’t catch them (WILDER, 1933: 217-18).*

A sala de visitas é um ambiente quase mágico, quase sacro: repleta de riquezas, tais como porcelanas pintadas a ouro, álbum de fotografias adornado com veludo vermelho e madrepérola, papel de parede branco e dourado, e cadeiras com assentos feitos de crinas de cavalo, ela inspira respeito e silêncio, de modo que as crianças não tocam em coisa alguma, sendo assistidas pelo retrato sério de George Washington. Mais tarde, quando a Mãe o Pai recebem visitas, ouvem o elogio: *“You have such a beautiful parlor, I declare it’s almost too fine to sit in.”* (WILDER, 1933: 224).

Mais do que a situação próspera dos Wilder, o espaço da sala de visitas nos revela outros aspectos das relações sociais da família. Sabemos que o professor contratado para dar aulas na escola do povoado fica hospedado na casa de uma família por 15 dias e então dirige-se para outra casa, até terminar o período escolar. Quando fica em casa dos Wilders, é convidado a participar das reuniões de final de noite, na sala de estar. Mas, em contrapartida, a Sra. e o Sr. Webb são visitantes e convidados ao espaço da

sala de visitas. Se, por um lado, o fato de participar da reunião indica ao professor o privilégio de tomar parte da esfera mais privada da família, por outro, demonstra que as relações sociais com ele são de outra ordem. Por não se encontrar em situação financeira semelhante à da família Wilder, o professor não pode ser considerado suficientemente importante para adentrar a sala de visitas, como o Sr. e a Sra. Webb. Ele não pertence ao grupo do pai de Almanzo, cuja prosperidade é mostrada pelo narrador ao dizer que todos os anos ele deposita dinheiro no banco.

Obviamente, há muitos outros espaços a explorar: o campo a ser semeado, a cozinha, a floresta, o cercado onde Almanzo treina seus novilhos, o sótão e o porão, abarrotados de comida, a escola e, finalmente, a Igreja. Com relação a este último espaço, o narrador declara, através do pensamento orgulhoso de Almanzo:

*In no time at all, Father was driving into the church sheds in Malone. The sheds were one long, low building, all around the four sides of a square. You drove into the square through a gate. Every man who belonged to the church paid the rent for a shed, according to his means, and Father had the best one. It was so large that he drove inside it to unhitch, and there was a manger with feed-boxes, and spaces for hay and oats (WILDER, 1933: 90).*

Possuir a melhor vaga na estrebaria da igreja que freqüentam não é somente algo de que um garoto possa se vangloriar. Na verdade, este excerto contém algumas implicações bastante claras, no que concerne ao trabalho, ao dinheiro, ao lucro, e às relações sociais e de poder. A compra da maior e melhor vaga significa, então, a vitória absoluta de James Wilder enquanto trabalhador independente que se auto-sustenta e lucra o suficiente para poder pagar a melhor vaga em sua igreja, além de, é claro, conquistar e manter um poder político no condado, já que consideram sua palavra, como explica o narrador, tão boa quanto sua assinatura. Mais uma vez, reafirmam-se os valores representados por esta personagem, tão bem expostos por um dos estudiosos mais entusiastas da fronteira e do Oeste americano:

*[...] there was also the ideal of individualism. This democratic society was not a disciplined army, where all must keep step and where the collective interests destroyed individual will and work. Rather it was a mobile mass of freely circulating atoms, each seeking its own place and finding play for its own powers and for its own original initiative. (...) The world was to be made a better world by the example of a*

*democracy in which there was freedom of the individual, in which there was the vitality and mobility productive of originality and variety* (TURNER, 1920: 307 – grifos nossos).

Frederick Jackson Turner resume, neste trecho, o espírito norte-americano herdado dos Pais Fundadores, do qual Wilder parece estar imbuída para criar sua série. Ou, como esclarecem outros historiadores, “O que as gentes do Oeste têm em comum, talvez, seja o feroz devotamento à independência individual, o desprezo pela tradição, a disposição de tentar algo novo e o deleite, acima de tudo, em desafiar quaisquer forças misteriosas atualmente identificadas com a expressão ‘O Leste’” (SELLES, MAY & McMILLEN, 1990: 236). Não nos esqueçamos de que, nos *Little House Books*, este é o único volume cuja ação se situa no extremo Leste, mas que a fonte responsável por criar a narrativa e manipular as opiniões, crenças e valores ali depositados é essencialmente de caráter pioneiro e, conseqüentemente, mantenedor de toda a ideologia hegemônica da identidade nacional do cidadão norte-americano.

Assim, não é de estranhar que a passagem que descreve a vaga na estrebaria da igreja constitua o único momento do livro em que o narrador coloca, de modo explícito, que há um pagamento em dinheiro por algum serviço ou produto adquirido pelos Wilders, pois até mesmo para os presentes de Natal das crianças, certamente comprados, não é mencionada a idéia de transação comercial. Isso porque o dinheiro destina-se à igreja, e não a um comerciante, cuja ocupação os fazendeiros não vêem com bons olhos, e porque é justamente a igreja a responsável por estimular o trabalho árduo como prova de fé e dedicação a Deus. O lucro não é, afinal, mal visto pelo protestantismo; uma vez que isso ocorre, não há nada de “errado” em trabalhar de sol a sol em busca não só do lucro, mas acima de tudo da formação do caráter, como se dá na família Wilder:

*All over the countryside other boys were hard-rowing, too, turning up the moist earth to the sunshine. [...]*

*There was no time to lose, no time to waste in rest or play. The life of the earth comes up with a rush in the springtime. All the wild seeds of weed and thistle, the sprouts of vine and bush and tree, are trying to take the fields. Farmers must fight them with harrow and plow and hoe; they must plant the good seeds quickly.*

*Almanzo was a little soldier in this great battle. From dawn to dark he worked, from dark to dawn he slept, then he was up again and working* (WILDER, 1933: 122; 124-5).

O narrador revela não só que Almanzo trabalha na lavoura como qualquer outro garoto de sua idade, na zona rural, mas que o trabalho contra a natureza é como uma “batalha”, na qual ele desempenha o papel de “soldado” que não deve descansar o suficiente para que as más sementes brotem da terra.

A educação de Almanzo para o trabalho se processa de forma gradual: primeiramente, o aprendizado do treino paciente e constante de uma parelha de bezerros para a lida no campo; em seguida, o aprendizado do preparo e do cultivo do campo; depois, o aprendizado da colheita e fervura de xarope de bordo, passando pela debulha dos grãos e culminando na oportunidade de negociar ele mesmo o feno com um comerciante, na cidade, sob a supervisão paterna. Todo o processo é entremeado de tarefas menores, como o serviço doméstico e os afazeres mais corriqueiros com o pai nos estábulos e na oficina.

No entanto, ele recebe uma das maiores lições durante a festa do Dia da Declaração da Independência, quando resolve pedir um níquel ao pai para comprar limonada:

*Father was a little way down the street, talking to Mr. Paddock, the wagon-maker. Almanzo walked slowly toward them. He was faint-hearted, but he had to go. The nearer he got to Father, the more dreaded asking for a nickel. He had never before thought of doing such a thing. He was sure Father would not give it to him.*

*He waited till Father stopped talking and looked at him.*

*“What is it, son?” Father asked.*

*Almanzo was scared. “Father,” he said.*

*“Well, son?”*

*“Father,” Almanzo said, “would you  $\frac{3}{4}$ would you give me  $\frac{3}{4}$ a nickel?”*

*He stood there while Father and Mr. Paddock looked at him, and he wished he could get away.*

*Finally Father asked:*

*“What for?”*

*Almanzo looked down at his moccasins and muttered:*

*“Frank had a nickel. He bought pink lemonade.”*

*“Well,” Father said, slowly, “if Frank treated you, it’s only right you should treat him.” Father put his hand in his pocket. Then he stopped and asked:*

*“Did Frank treat you to lemonade?”*

*Almanzo wanted so badly to get the nickel that he nodded. Then he squirmed and said:*

*“No, Father.”*

*Father looked at him a long time. Then he took out his wallet and opened it, and slowly he took out a round, big silver half-dollar. He asked:*

*“Almanzo, do you know what this is?”*

*“Half a dollar,” Almanzo answered.*

“Yes. But do you know what half a dollar is?”  
 Almanzo didn’t know it was anything but half a dollar.  
 “It’s work, son,” Father said. “That’s what money is; it’s hard work.”  
 Mr. Paddock chuckled. “The boy’s too young, Wilder,” he said. “You can’t make a youngster understand that.”  
 “Almanzo’s smarter than you think,” said Father.  
 Almanzo didn’t understand at all. He wished he could get away. But Mr. Paddock was looking at Father just as Frank looked at Almanzo when he double-dared him, and Father had said that Almanzo was smart, so Almanzo tried to look like a smart boy. Father asked:  
 “You know to raise potatoes, Almanzo?”  
 “Yes,” Almanzo said.  
 “Say you have a seed potato in the spring, what do you do with it?”  
 “You cut it up,” Almanzo said.  
 “Go on, son.  
 “Then you harrow  $\frac{3}{4}$  first you manure the field, and plow it. Then you harrow, and mark the ground. And plant the potatoes. You plow and hoe them twice.  
 “That’s right, son. And then?”  
 “Then you dig them and put them down cellar.”  
 “Yes. Then you pick them all over winter; you throw out all the little ones and the rotten ones. Come spring, you load them up and haul them here to Malone, and you sell them. And if you get a good price son, how much do you get to show for all that work? How much do you get for half a bushel of potatoes?”  
 “Half a dollar,” Almanzo said.  
 “Yes,” said Father. “That’s what’s in this half-dollar, Almanzo. The work that raised half a bushel of potatoes is in it.”  
 Almanzo looked at the round piece of money that Father held up. It looked small, compared with all that work.  
 “You can have it, Almanzo,” Father said. Almanzo could hardly believe his ears. Father gave him the heavy half-dollar.  
 “It’s yours,” said Father. “You could buy a sucking pig with it, if you want to. You could raise it, and it would raise a litter of pigs, worth four, five dollars apiece. Or you can trade that half-dollar for lemonade, and drink it up. You do as you want, it’s your money” (WILDER, 1933: 181-5).

A longa explicação tem como finalidade fazer com que o garoto aprenda a relacionar o trabalho com valor em espécie, e o longo processo, exaustivamente detalhado, de lida no campo coloca à mostra, primeiramente, o esforço e o tempo gastos para a obtenção de dinheiro, além da paciência e da disciplina para realizá-lo, e, também, a importância do fazendeiro como produtor de um bem de consumo do qual a sociedade toda depende. Esta é a primeira das lições financeiras que o garoto Almanzo recebe do pai e, como consequência imediata, ele resolve desistir da limonada e compra uma leitoazinha para que procrie e possa lucrar com ela: *“Almanzo had his little pig now, too. He had bought her with his half-dollar, and she was so small that he fed her, at first, with a rag dipped in*

*milk. But she soon learned to drink. He kept her in a pen in the shade, because young pigs grow best in the shade, and he fed her all she could eat” (WILDER, 1933: 192).*

Em outro momento do livro, o narrador conta que durante três dias a família não parou de encher carroças e carroças de batata que o Pai e Royal, o filho mais velho da família, levam incessantemente à cidade porque os compradores de batata lá se encontram, culminando com o cálculo feito pelo Pai: *“Five hundred bushels at a dollar a bushel,’ he said to Mother at supper. [...] That was five hundred dollars in the bank. They were all proud of Father, who raised good potatoes and knew so well when to store and when to sell them” (WILDER, 1933: 117).*

Do mesmo modo que negocia os bens de consumo produzidos pelo plantio, o fazendeiro negocia a criação. Na feira anual do condado, examina animais novos em exposição e discute com Almanzo a relação custo/ benefício de manutenção de cada animal, seja ele ovelha, gado, ou cavalo. Reconhecido criador de cavalos da região, James Wilder coloca dois potros à venda para um comprador que vai à fazenda para avaliá-los:

*One evening the horse-buyer came riding into the barnyard. He was a strange horse-buyer; Father had never seen him before. He was dressed in city clothes, of machine-made cloth, and he tapped his shining tall boots with a little whip. His black eyes were close to his thin nose; his black beard was trimmed into a point, and the ends of his moustache were waxed and twisted.*

*He looked very strange, standing in the barnyard and thoughtfully twisting one end of his moustache into a sharper point.*

*Father led out the colts. They were perfectly matched Morgans, exactly the same size, the same shape, the same bright brown all over, with the same white stars on their foreheads. They arched their necks and picked up their little feet daintily.*

*“Four years old in May, sound in wind and limb, not a blemish on them,” Father said. “Broken to drive double or single. They’re high-spirited, full of ginger, and gentle as kittens. A lady can drive them.” Almanzo listened. He was excited, but he remembered carefully everything that Father and the horse-buyer said. Some day he would be trading horses, himself.*

*The buyer felt the colts’ legs, he opened their mouths and looked at their teeth. Father had nothing to fear from that; he had told the truth about the colts’ age. Then the buyer stood back and watched, while Father took each colt on a long rope and made it walk, trot, and gallop in a circle around him.*

*“Look at that action,” Father said.*

*The shining black manes and tails rippled in the air. Brown lights flowed over their smooth bodies, and their delicate feet seemed hardly to touch the ground. Round and round they went, like a tune.*

*The buyer looked. He tried to find fault, but he couldn’t. The colts stood still, and Father waited. Finally the buyer offered \$175 apiece.*

*Father said he couldn't take less than \$225. Almanzo knew he said that, because he wanted \$200. Nick Brown had told him that horse-buyers were paying that much.*

*[...]*

*When they came back, Father and the buyer had not agreed on the price. Father tugged at his beard, and the buyer twisted his moustache. The buyer talked about the expense of taking the colts to New York, and about the low prices there. He had to think of his profit. The best he could offer was \$175.*

*Father said: "I'll split the difference. Two hundred dollars, and that's my last price."*

*The buyer thought, and answered, "I don't see my way clear to pay that."*

*"All right," Father said. "No hard feelings, and we'll be glad to have you stay to supper."*

*He began to unhitch the colts. The buyer said: "Over by Saranac they're selling better horses than these for one hundred and seventy-five dollars."*

*Father didn't answer. He unhitched the colts and led them toward their stalls. Then the buyer said:*

*"All right, two hundred it is. I'll lose money by it, but here you are." He took a fat wallet out of his pocket and gave Father \$200 to bind the bargain. "Bring them to town tomorrow, and get the rest."*

*The colts were sold, at Father's price (WILDER, 1933: 142-6).*

E a negociação é fechada com o pagamento em espécie de 50%. Deprendemos vários elementos relevantes nesta passagem para a construção da figura paterna como herói. Algumas são bastante óbvias, como todo o cuidado na descrição das roupas, do porte, e dos vícios gestuais nervosos do comprador de cavalos, que fazem dele uma figura caricata de ostentação de riqueza e esperteza da cidade, contra a calma, a sinceridade e a segurança do fazendeiro para ofertar sua mercadoria. Contamos, também, com a presença de Almanzo durante a transação, para que ele possa adquirir os ensinamentos necessários de como lidar com negociantes. Neste processo de educação para as relações comerciais inclui-se a barganha de preços e a astúcia de sempre estabelecer um preço inicial mais alto do que o que realmente se deseja pelo produto, para que se atinja um consenso. Mesmo assim, estamos diante de um sistema de negociação que destoa não do mundo descrito no livro, mas da época em que isso acontece. Nesse mundo isolado, mas não o suficiente a ponto de trens e negociantes chegarem para levar a carga embora e deixarem para trás o dinheiro, o fazendeiro nota que o negociante é um "estranho", o que aponta para o fato de que, numa comunidade pequena, todos se conhecem e sabem quem são os compradores, com seus vícios e todo o conhecimento do caráter e dos compromissos financeiros que costumam assumir. Diferentemente

desses, o novo comprador desdenha a mercadoria na crença de que ela será vendida mais barata, embora a vitória nas negociações seja conquistada pelo fazendeiro. A venda dos cavalos parece se realizar sem maiores sobressaltos, mas o indício das roupas e do comportamento do negociante que se vai prenunciam uma noite de problemas, com o dinheiro em casa, e os tornam alertas para os barulhos que ouvem de madrugada, silenciados pela vigília de um cão. No dia seguinte, James Wilder encontra pegadas perto da cerca e leva os cavalos e o dinheiro para a cidade, e volta com a notícia de que outros fazendeiros venderam cavalos para um comprador e que, durante a noite, foram espancados e assaltados por ladrões encapuzados. A notícia ruim e a entrega da mercadoria fecham, pois, o ciclo de negociação e da crença na superioridade do fazendeiro e nas relações sociais mais estreitas sobre a figura urbana e, portanto, estranha.

A questão de que estivemos tratando nas últimas páginas se resume, na verdade, em um fato que a narrativa deixa bem evidente: além da capacidade de se auto-sustentar com o que planta e colhe e com os animais que cria, o fazendeiro gera *lucro* como qualquer outro negociante e consegue depositar dinheiro em grandes somas, no banco. A lição de venda e de lucro, que obedece ao sistema capitalista, se encerra no final do penúltimo capítulo, com um diálogo entre o Pai e o garoto Almanzo:

*Almanzo went out of the bank with Father, and asked him:  
 “How do I get the money out again?”  
 “You ask for it, and they’ll give it to you. But remember this, son; as long as that money’s in the bank, it’s working for you. Every dollar in the bank is making you four cents a year. That’s a sight easier than you can earn money any other way. Any time you want to spend a nickel, you stop and think how much work it takes to earn a dollar”  
 (WILDER, 1933: 360-1).*

Nada poderia ser mais claro do que o ensinamento de James Wilder sobre como funciona o sistema capitalista e a especulação fora do mundo em que vivem, mas que faz a roda dos juros subir e aumentar o dinheiro — ou, como ele mesmo afirma, do dinheiro que “trabalha” enquanto está poupado no banco.

As negociações na fazenda de James Wilder não se resumem, porém, ao processo “modo de produção → venda → lucro → depósito bancário”. Isso porque existem produtos e serviços que são necessários à vida e ao próprio modo de produção e que não

se obtêm na fazenda. Nesse caso enquadram-se, por exemplo, tecidos feitos à máquina, açúcar refinado, fiação da lã tosquiada dos carneiros, e prestação de serviços para corte e armazenamento de gelo, de madeira e colheita de grãos e feno, além bens de consumo não produzidos na fazenda, de panelas de folha de flandres a sapatos. Seria de se supor, então, que do mesmo modo como efetua a venda, o fazendeiro realiza a compra em espécie destes bens de consumo e da prestação de serviço. Entretanto, esse processo é equilibrado de outra forma nesta narrativa apologética à vida no campo e suas vantagens: através do escambo.

Assim, a família Wilder obtém aquilo de que precisa através da troca: oferecem as mercadorias produzidas na fazenda e recebem novos bens de consumo ou, ainda, a prestação de serviços para que tais mercadorias sejam produzidas. O Pai, principalmente, coloca em prática este tipo de negociação como elemento imprescindível à sobrevivência do modo de produção e, por isso, contrata dois imigrantes franceses que moram na região. A respeito deles e de seus filhos, o narrador explica:

*French Joe and Lazy John were waiting on the pond when the bobsled drove up. They were Frenchmen who lived in little log houses in the woods. They had no farms. They hunted and trapped and fished, they sang and joked and danced, and they drank red wine instead of cider. When Father needed a hired man, they worked for him and he paid them with salt pork from the barrels down cellar (WILDER, 1933: 66-7).*

*That Saturday the French boys, Pierre and Louis, came to see Almanzo. Pierre's father was Lazy John, and Louis' father was French Joe. They lived with many brothers and sister in the little houses in the woods, and went fishing and hunting and berrying; they never had to go to school. But often they came to work or play with Almanzo (WILDER, 1933: 101).*

Respeitando a forma de construção escolhida para urdir a narrativa, o narrador situa em lados opostos as virtudes dos Wilders e os vícios dos imigrantes franceses que não eram fazendeiros, mas homens contratados e pagos com carne salgada e armazenada no porão. Do mesmo modo, os garotos Pierre e Louis não têm a obrigação de freqüentar a escola e, como não possuem fazenda para nela lavrarem a terra, acabam indo com os pais para as propriedades pelas quais estes são contratados, pois, numa família muito

numerosa — e, naquela época, muito numerosa significava mais do que quatro filhos, como os Wilders têm —, cada um constitui força de trabalho para obtenção dos bens de consumo vitais à sobrevivência familiar. Seus pais são chamados para cortar gelo, trabalhar na colheita, banhar e tosar carneiros, e matar os animais para conservar a carne para o ano. Finalmente, quando o *“Butchering was finished”*, a remuneração é a mesma: *“French Joe and Lazy John went whistling home, with fresh meat to pay for their work”* (WILDER, 1933: 280).

A situação de barganha de produtos como remuneração por serviço não ocorre somente no campo. Aquilo que pode ser trocado com vendedores ou prestadores de serviços de outros locais economiza o gasto de dinheiro e, assim, até mesmo para poupar o tempo de fiação da esposa, já bastante ocupada com outras tarefas, a barganha é realizada na cidade, como vemos no trecho seguinte:

*Father hauled the fleeces to the carding-machine in Malone, and brought home the soft, long rolls of wool, combed out straight and fine. Mother didn't card her own wool any more, since there was a machine that did it on shares. But she dyed it* (WILDER, 1933: 164).

Assim, no mundo isolado e idílico da família Wilder, o sistema capitalista — quase pré-industrial, é verdade — funciona perfeitamente, como uma roda azeitada, sem que tempestades estraguem plantações ou matem o gado, sem que se mencionem hipotecas, sem que haja empréstimo ou quaisquer outras dificuldades, além da necessidade de se levantar de madrugada e passar a noite molhando monte por monte de milho para que não se congele, ou fazendo com que o gado se exercite para não congelar no frio. O fazendeiro não é senhor do clima, mas é senhor do seu tempo e das decisões sempre acertadas para controlar a sua balança comercial, a sua reputação e, conseqüentemente, o seu poder político e a sua influência na região.

Tudo nas relações de *Farmer Boy* se constrói, então, de forma dual, ou mais ainda, maniqueísta: o campo *versus* a cidade, o bom contra o mau, e o trabalho *versus* a ociosidade, dentre inúmeras outras dicotomias. Mais do que respeitar o gênero romanesco, no qual as personagens e suas vidas e ações são dispostas como num tabuleiro de xadrez, *Farmer Boy* expõe uma narrativa mais repleta e mais explícita da ideologia calcada em crenças e valores que já não condizem com a realidade vivida na

segunda metade do século XIX, tão perto da capital financeira do país, e muito menos com a realidade vivenciada pela autora e pelos leitores durante o *New Deal*.

O que vemos, então, é a ligação do espaço externo da fazenda com a figura de James Wilder como chefe de família e fazendeiro, decorrendo daí as relações sociais entre patrão e empregados e entre vendedor e comprador, e percebemos que o trabalho é garantia total de produção e venda da mercadoria, gerando lucro líquido e certo. Mas, do mesmo modo que James Wilder surge como o representante da série de crenças e valores tradicionais calcados no ideal do *self-made man* e do individualismo, a Mãe de Almanzo também se destaca. O narrador assim a apresenta:

*Mother was short and plump and pretty. Her eyes were blue, and her brown hair was like a bird's smooth wings. A row of little red buttons ran down the front of her dress of wine-colored wool, from her flat white linen collar to the white apron tied around her waist. Her big sleeves hung like large bells at either end of the blue platter* (WILDER, 1933: 27).

Tanto quanto o seu marido, a mãe de Almanzo — que não é nomeada, mas apenas referida como Mãe — revela-se dinâmica, trabalhadora e independente. Caracterizada pela mobilidade, ela cuida da casa, da horta, e de todas as tarefas próprias do universo feminino, tais como a educação dos filhos. Em outras palavras, a Mãe Wilder é a reguladora do modo de produção dos bens de consumo provenientes da terra e dos animais, transformando o material colhido e/ ou abatido em bem para consumo da família, para escambo ou para venda em espécie. Isso significa, então, que ela ocupa o papel de maior responsabilidade no que concerne à economia familiar, tanto no consumo quanto na reserva de comida e material, além de ser produtora e vendedora de mercadoria. Finalmente, e nunca menos relevante no universo utópico de Wilder aqui retratado, a Mãe Wilder recebe o nome único, a substantivação mais importante de sua função nessa sociedade, o de grande Mãe, depositária da herança branca norte-americana, reguladora da ordem social interna, e reprodutora dos valores tradicionais da família.

É nesse sentido, pois, que sua vida gira e é retratada pelo narrador, para quem ela se encontra sempre em movimento:

*Mother always flew. Her feet went pattering, her hands moved so fast you could hardly watch them. She never sat down in the daytime, except at her spinning-wheel or loom, and then her hands flew, her feet tapped, the spinning-wheel was a blur or the loom was clattering, thump! Thud! Clickety-clack! But on Sunday morning she made everybody else hurry, too (WILDER, 1933: 85-6).*

*There was no rest and no play for anyone now. They all worked from candle-light to candle-light. Mother and the girls were making cucumber pickles, green-tomato pickles, and watermelon-rind pickles; they were drying corn and apples, and making preserves. Everything must be saved, nothing wasted of all the summer's bounty. Even the apple cores were saved for making vinegar, and a bundle of oat-straw was soaking in a tub on the back porch. Whenever Mother had one minute to spare, she braided an inch or two of oat-straw braid for making next summer's hats (WILDER, 1933: 233).*

As mãos da Mãe Wilder parecem estar sempre ocupadas: cozinhando, tecendo, ou fazendo conservas, ela encontra tempo para as tarefas a serem realizadas quando está sentada, além de orientar as filhas a como cuidar da casa, educando-as para o papel que deverão tomar para si quando forem adultas. De uma maneira ou de outra, ela está invariavelmente presente na esfera privada da fazenda, e tal presença nunca deixa de ser essencial para a manutenção não só da casa, mas de toda a fazenda, ainda que ela não trabalhe nos campos.

Um dos momentos mais relevantes da atuação da Mãe em *Farmer Boy* está relacionado à economia que gera lucro para a família. Trata-se de uma ocasião em que um comprador de manteiga de Nova York se encontra na região e vai até a fazenda para adquirir a produção anual dos Wilders, como podemos ler:

*One day when Almanzo and Alice came to dinner, the butter-buyer was there. He came every year from New York City. He wore fine city clothes, with a gold watch and chain, and he drove a good team. Everybody liked the butter-buyer, and dinner-time was exciting when he was there. He brought all the news of politics and fashions and prices in New York City.*

*After dinner Almanzo went back to work, but Alice stayed to watch Mother sell the butter.*

*The butter-buyer went down the cellar, where the butter-tubs stood covered with clean white cloths. Mother took off the cloths, and the butter-buyer pushed his long steel butter-tester down through the butter, to the bottom of the tub.*

*The butter-tester was hollow, with a slit in one side. When he pulled it out, there in the slit was the long sample of butter.*

*Mother did not do any bargaining at all. She said, proudly:*

*"My butter speaks for itself."*

*No one sample from all her tubs had a streak in it. From top to bottom of every tub, Mother's butter was all the same golden, firm, sweet butter.*

*Almanzo saw the butter-buyer drive away, and Alice came skipping to the beanfield, swinging her sunbonnet by the strings. She called out:*

*"Guess what he did!"*

*"What?" Almanzo asked.*

*"He said Mother's butter is the best butter he ever saw anywhere! And he paid her  $\frac{3}{4}$ ! Guess what he paid her! Fifty  $\frac{3}{4}$  cents  $\frac{3}{4}$  a  $\frac{3}{4}$  pound!"*

*Almanzo was amazed. He had never heard of such a price for butter.*

*"She had five hundred pounds!" Alice said. "That's two hundred and fifty dollars! He paid her all that money, and she's hitching up right now to take it to the bank."*

*[...]*

*Almanzo was proud. His mother was probably the best butter-maker in the whole of New York State. People in New York City would eat it, and say to one another how good it was, and wonder who made it (WILDER, 1933: 237-9).*

Assim como no caso da venda dos cavalos ao comprador de Nova York, a negociação da manteiga da mãe de Almanzo implica alguns elementos relacionados também à educação dos filhos e à reafirmação da superioridade do campo sobre a cidade. Primeiramente, sabemos que a menina Alice, ainda mais nova do que a irmã, Eliza Jane, encontra-se no campo para auxiliar na colheita dos grãos, da mesma forma que Almanzo, quando ainda é pequeno, ajuda a mãe e as irmãs em suas tarefas de casa. Fica, então, estabelecido um hábito, segundo o qual as crianças passam a ocupar exclusivamente o seu lugar social de acordo com o seu crescimento e educação para que assumam tal lugar. Por isso, é quando Almanzo volta para o campo, mas Alice permanece ao lado da mãe, para que presencie a negociação e aprenda ela mesma a vender a manteiga, tal como o garoto fica com o pai para aprender com a venda dos cavalos. Nessa negociação, a postura da mãe frente ao comprador elegante é bastante clara: *'Mother did not do any bargaining at all'* (WILDER, 1933: 238), isto é, não há barganha frente a um produto que ela, a fazendeira, "orgulhosamente" vende. Nessa transação, o pagamento é feito em espécie e o dinheiro é imediatamente depositado no banco. Novamente, o trabalho realizado com matéria-prima constante (leite diariamente, em tempos de fatura) é a garantia de um lucro líquido e certo, de uma soma que vai para o banco e participará, então, do ciclo da economia, "trabalhando" para render quatro centavos de dólar a cada ano, por dólar depositado.

Todavia, a barganha passa a ser a forma utilizada de negociação quando Mãe Wilder pretende obter produtos. Seu marido, como dissemos, carda a lã na máquina da cidade, e o serviço é pago com uma parte da produção de lã. Então, ela a tece, e faz a roupa de toda a família, guardando todos os retalhos que restam das costuras para que possa barganhar com eles quando precisar de panelas. Isso é o que nos conta o narrador:

*Nick Brown, the tin-peddler, was a jolly, fat man, who did stories and sang songs. In the springtime he went driving along all the country roads, bringing news from far and near. [...]*

*Mother brought the big rag-bags from the attic, and emptied on the porch floor all the rags she saved during the last year. Mr. Brown examined the good, clean rags of wool and linen, while Mother looked at the shining tinware, and they began to trade.*

*For long they talked and argued. Shining tinware and piles of rags were all over the porch. For every pile of rags that Nick Brown added to the big pile, Mother asked more tinware than he wanted to trade her. They were both having a good time, joking and laughing and trading. At last, Mr. Brown said:*

*“Well, ma’am, I’ll trade you the milk-pans and pails, the colander and the skimmer, and the three baking-pans, but not the dishpan, and that’s my final offer.”*

*“Very well, Mr. Brown,” Mother said, unexpectedly. She got exactly what she wanted. Almanzo knew she did not need the dishpan; she had set it out only to bargain with. Mr. Brown knew that, too, now. He looked surprised, and he looked respectfully at Mother. Mother was a good, shrewd trader. She had bested Mr. Brown. But he was satisfied, too, because he had got plenty of good rags for his tinware (WILDER, 1933: 134; 138-9).*

A negociação com o Sr. Brown transcorre com tranquilidade e envolvida em risos e brincadeiras. Mãe Wilder é uma mulher bastante tranqüila e lida com o mascate de panelas exatamente como seu marido faz quando vende algo: pede mais do que realmente quer, para que possa barganhar. A forma de negociar rende a ela os resultados esperados e o homem a olha “*respectfully*” porque ela o tinha derrotado. No final, “*She got exactly what she wanted*” (WILDER, 1933: 138), assim como na venda da manteiga, ou em qualquer outro negócio que seu marido tenha feito.

Do mesmo modo que economiza retalhos para trocar por panelas novas, a Mãe ensina aos filhos como economizar restos aparentemente inúteis e até mesmo roupas para que possam ser 100% reaproveitados ou transformados em outro produto. É o caso, por exemplo, dos centros das maçãs usadas em doces, tortas e compotas, que se transformam em vinagre, ou das cinzas do fogão e das roupas, como podemos ver nos excertos abaixo:

*Mother was making soft-soap, too. All the winter's ashes had been saved in a barrel; now water was poured over them, and lye was dripping out of a little hole in the bottom of the barrel. Mother measured the lye into a caldron, and added pork rinds and all the waste pork fat and beef fat that she had been saving all winter. The caldron boiled, and lye and the fat made soap (WILDER, 1933: 164-5).*

*For Eliza Jane she [Mother] made a new dress of wine-colored clot, and she made Alice a new dress of indigo blue. The girls were ripping their old dresses and bonnets, sponging and pressing them and sewing them together again the other side out, to look like new (WILDER, 1933: 286).*

O leitor é informado de que absolutamente tudo é reaproveitado para o fabrico de outros produtos: de cinzas a sebo de boi e de porco, o reaproveitamento gera a provisão de sabão para o ano, assim como as velas, cujo processo de fabricação é amplamente detalhado em outro momento do livro. Nessa mesma linha, para que possam ir à Academia para Moças em Malone, as garotas levam vestidos novos para ocasiões especiais, mas não deixam de lado os velhos, que são cuidadosamente descosturados, borrifados, passados a ferro e costurados do avesso, para que não se desperdice o tecido e os vestidos durem mais algum tempo. Em uma palavra, no mundo isolado da fazenda Wilder, a economia dos restos gera mais produtos, evita o gasto de produtos novos, e gera lucro que possa ser poupado no banco.

É bastante interessante notar, porém, que o isolamento da fazenda não é total: tanto Nick Brown quanto o comprador de manteiga, de Nova York, trazem notícias para a família, relacionadas não só a dinheiro e a preços praticados — estabelecendo então parâmetro para as próximas negociações que farão —, mas à moda e aos costumes que surgem a cada temporada. O conhecimento de tais novidades é complementado com a leitura semanal do jornal, realizada em voz alta na sala de jantar para que todos escutem.

De uma forma ou de outra, o espaço rural acaba recebendo influência externa, e dela depende para que consiga prosperar: são os trens, meramente mencionados quando as batatas são vendidas, mas fundamentais para levar e trazer cargas para a capital, de acordo com o que Limoncic (2003), já mencionado, explica acerca da aceleração do processo de urbanização e industrialização dos Estados Unidos após a Guerra de Secessão; são os fabricantes de carroças, que continuam em franca expansão — como

esclarece a personagem de nome sugestivo Sr. Paddock —, que vendem carroças para que o Oeste seja colonizado; e são os bancos, maiores responsáveis pela circulação do capital no mundo em expansão do comércio agrícola relacionado à cidade.

Resta à família, então, zelar para que os filhos sejam educados de acordo com os valores tradicionais segundo os quais eles vivem. Isso concerne, naturalmente, não só à educação para o trabalho, ou à educação formal, mas sobretudo à educação social, por assim dizer. Nesse âmbito, a Mãe Wilder cuida para que todos desempenhem o seu papel e para que, quando ela não possa fornecer a instrução necessária, os filhos à recebam em instituições dedicadas a isso — a escola e a academia de Malone, por exemplo. Mesmo assim, sua atuação é firme e constante, no sentido de não deixar que os valores tradicionais sejam questionados, como podemos notar:

*Then Mother began to hurry, and to hurry everyone else. [...] Mother was everywhere, talking all the time. “Almanzo, wash your ears! Goodness mercy, Royal, don’t stand around underfoot! Eliza Jane, remember you’re paring those potatoes, not slicing them, and don’t leave so many eyes they can see jump out of the pot. Count the silver, Alice, and piece it out with the steel knives and forks. The best bleached tablecloths are on the bottom shelf. Mercy on us, look at that clock!” (WILDER, 1933: 318-9).*

*Eliza Jane was more bossy than ever. She said Almanzo’s boots made too much noise. She even told Mother that she was mortified because Father drank tea from his saucer.*

*“My land! how [sic] else would he cool it? Mother asked.*

*“It isn’t the style to drink out of saucers any more,” Eliza Jane said. “Nice people drink out of the cup.”*

*“Eliza Jane!” Alice cried. “Be ashamed! I guess Father’s as nice as anybody!”*

*Mother actually stopped working. She took her hands out of the dishpan and turned around to face Eliza Jane.*

*“Young lady,” she said, “if you have to show off your fine education, you tell me where saucers come from.”*

*Eliza Jane opened her mouth, and shut it, and looked foolish.*

*“They come from China,” Mother said. “Dutch sailors brought them from China, two hundred years ago, the first time sailors ever sailed around the Cape of Good Hope and found China. Up to that time, people drank out of cups; they didn’t have saucers. Ever since they’ve had saucers, they’ve drunk out of them. I guess a thing that folks have done for two hundred years we can keep on doing. We’re not likely to change, for a new-fangled notion that you’ve got in Malone Academy.”*

*That shut up Eliza Jane (WILDER, 1933: 296-7).*

Sempre correndo e fazendo várias coisas ao mesmo tempo, Mãe Wilder leva os filhos a trabalharem com ela no mesmo ritmo, como no dia de Natal transcrito acima. Mas é quando sua educação e a de sua família são questionadas pela filha mais velha que ela literalmente pára o serviço para ensiná-la que valores tradicionais não devem ser mudados. Nessa ocasião, ela se mostra não somente uma professora cujo conhecimento histórico e social é amplo, mas uma detentora dos valores tradicionais da família, dos quais não abrirá mão e não deixará que mesmo as filhas abandonem em favor daquilo que ela considera modismo vindo da escola.

A personagem Mãe Wilder é, como vemos, a representante maior dos valores da família norte-americana branca de origem anglo-saxônica, protestante e próspera, assim como James Wilder personifica o individualismo e o *self-made man* que construiu a América. Na verdade, todos os excertos retirados de *Farmer Boy* ainda não são suficientes para dar conta do detalhe com que o narrador preenche suas descrições sobre como fazer absolutamente tudo numa fazenda para se auto-sustentar, desde o corte das raízes de batata e a aragem do campo até o reaproveitamento de sobras e o tingimento, a partir da coleta de folhas e cascas feita na floresta, do tecido que a mãe fabrica.

Neste livro de apologia à ideologia jeffersoniana, o mundo da fazenda Wilder é idílico e perfeitamente redondo, sem brechas aparentes que perturbem sua estabilidade, uma vez que a auto-suficiência dá conta da vida das personagens. Conseqüentemente, o próprio contexto histórico no qual *Farmer Boy* está situado, isto é a segunda metade do século XIX, parece um tanto quanto deslocado, dada a série de alterações que parecem ter sido feitas a partir do relato original colhido por Rose Wilder Lane e Laura Ingalls Wilder da pessoa Almanzo James Wilder, já idoso.

Na verdade, existem muitas coisas a serem levadas em consideração quando pensamos na prosperidade da fazenda Wilder. A primeira delas é, obviamente, e como nota William Holtz (1984), a localização ao leste e ao norte, que geográfica e climaticamente favorece o fazendeiro, que não conta com nevascas tão fortes e tampouco com as secas existentes em solos mais áridos, como os das pradarias do meio-oeste. Assim sendo, o trabalho passa mesmo a ser garantia de lucro para a família, que ainda pode economizar porque conta com forragem para os animais, madeira e outras matérias-primas retiradas da floresta próxima à fazenda.

Em segundo lugar, porém não menos importante, a cidade de Malone está localizada no norte do estado de Nova York, e é portanto um lugar de fácil acesso para a capital

financeira, se comparada ao restante do país em expansão. Assim, o escoamento de todas as mercadorias, como descrito no livro, não era algo difícil de ser realizado. Some-se a isso, ainda, o relevante aspecto de que a narrativa se localiza, temporalmente, entre os anos de 1866 e 1867, ou seja, logo após o término da Guerra Civil, quando a necessidade de produtos que abastecessem as famílias e as indústrias em franca expansão, de acordo com a economia liberal desenfreada, era premente. Nesse sentido, tudo o que fosse produzido seria facilmente absorvido pelo mercado.

Além desses fatores, também atentamos para a construção romanesca do texto, em que as figuras do pai e da mãe são construídas de forma impecável, dado que são eles os sustentáculos de toda a ideologia aqui explicitada. Para que isso fosse feito, as outras personagens teriam de, naturalmente, ser diminuídas em importância ou em seu valor, de modo que não se sobressaíssem. Assim, encontramos a crítica velada aos imigrantes franceses que vivem na vizinhança, pois não são os bons fazendeiros que ajudam o país a crescer economicamente, como os Wilders, e sendo católicos, não se importam em dar a Pierre e a Louis “muitos irmãos e irmãs”, porque seguem seu credo, de acordo com o qual não pode haver controle de natalidade. Até mesmo nessa crítica, aparentemente insignificante, houve mudanças com relação à história da família Wilder propriamente dita: esta era, na verdade, constituída de sete, e não quatro irmãos e, na época em que Almanzo tinha 9 anos, os três irmãos mais velhos já tinham se mudado da fazenda.

Do mesmo modo, e de forma mais relevante, o próprio desfecho de *Farmer Boy* foi significativamente alterado. Na versão publicada, Almanzo escolhe entre ser aprendiz de fabricante de carroças, como o Pai propõe, e ser fazendeiro, como sua mãe e seu pai esperavam que fosse. Mas, como explica Romines (1997), esta não é a versão original do desfecho: *‘in the original ending that Wilder drafted for Farmer Boy, the Wilder family sells the New York State farm and moves to Minnesota, as Almanzo Wilder’s parents actually did’* (36). Segundo informações da pesquisadora, *‘James Wilder lost the profits of his farming through unwise investments late in life, and even the thrifty Almanzo and Laura Wilder had needed financial help from their daughter, from the 1920s onward, to keep Rocky Ridge Farm going’* (44).

A questão que se coloca, neste ponto, é entender que, se fosse mantida a versão original, toda a construção idílica da fazenda e da idéia de que é possível vencer com base no individualismo, na independência e no auto-sustento cairiam por terra. Afinal, não se muda uma situação em que se está confortável, arriscando trocar a estabilidade e o lucro

constante retratados no livro por um futuro incerto e pelo pedido de uma concessão no estado de Minnesota, então aberto à colonização (e onde a família Ingalls permaneceu por alguns anos). Isso aponta para a possibilidade de que o lucro não fosse tão certo ou líquido assim, e que talvez o fazendeiro pusesse as mãos no bolso — ou na conta bancária — para pagar despesas, invés de fazê-lo somente com barganhas de produtos de sua fazenda.

Diante desses fatores, a narrativa parece estar deslocada em seu próprio tempo histórico, ou seja, divergente do que realmente ocorria na segunda metade do século XIX. Numa palavra, o mundo retratado por Wilder, e que deveria, *a priori*, ser independente, está inserido no ciclo da economia norte-americana, abastecendo o mercado com bens de consumo e recebendo como remuneração um dinheiro que fica no banco e torna a participar do processo de especulação, juros e acumulação do capital, e isso não pode ser desvinculado da prosperidade deles, como quer fazer parecer o narrador.

Ainda assim, esse mundo de idílio retratado em *Farmer Boy* — e, de maneira parecida, no restante da coleção *Little House Books* — parecia melhor aos olhos de Wilder do que a realidade histórica vivida por ela no decênio de 1930. Falamos, obviamente, dos anos de recuperação da Depressão de 1929, crise que atingiu a toda a nação. De acordo com o historiador Arthur Schlesinger Jr. (1958), os fazendeiros foram uma das fatias da sociedade mais afetadas pela Depressão. Ao retratar com detalhes a luta pelo fortalecimento da agricultura, ele declara: *‘No group in the population, except perhaps the Negro workers, was more badly hit by depression’* (27).

Os anos de reconstrução nacional foram anos de austeridade e de reavaliação de uma série de hábitos e valores de uma população que, saída de uma aceleração consumista, se via com dificuldade para conseguir alimento. Isso de dava não porque houvesse falta de gêneros alimentícios, dado que os celeiros e os campos estavam tão abarrotados que parte de seu estoque foi destinado à destruição, para a manutenção dos preços, mas porque não havia condições de comprá-los. A perda do poder aquisitivo vinculava-se diretamente ao desemprego em massa, estratégia imediata para regular a situação financeira das indústrias. O contexto de produção de *Farmer Boy* era muito mais agitado do que a paz que transparece em sua narrativa: o país estava em meio à crise do capitalismo, como explica Weinstein (1975):

*Unemployment and destitution are the lot of masses of workers. [...] In short, as capitalism goes down, the Soviet Union “forges ahead faster and faster on every front.” [...] the Depression was “not just another crisis” but was part of “a rapidly deepening general crisis of capitalism,” which was “setting on foot forces that are drastically undermining the very economic, political, and social foundations of capitalism, and hastening that system ever faster toward proletarian revolution (WEINSTEIN, 1975: 46-7).*

Nunca a ameaça de “invasão vermelha” tinha sido mais forte, mas como torna a esclarecer Shlesinger Jr. (1958), a política de Roosevelt não era a do socialismo, como alguns faziam crer, à época. Tratava-se, na verdade, de uma série de estratégias para regular o sistema capitalista: *“If capitalism were to be saved, [...], it might even be necessary to limit profits and make sure that the rest was paid out to labor and to raw materials producers”* (p. 56). Daí o controle da produção das safras de 1933, com a queima de 25% da colheita de algodão, para a manutenção dos preços, e até mesmo a matança de 6 milhões de leitões, ato que chocou uma sociedade faminta.

Tal como o restante dos pequenos fazendeiros, raramente beneficiados pela política rural de Roosevelt, Wilder partilhava da herança ideológica jeffersoniana de independência, individualismo e não-intervencionismo e, por isso, escrever que o garoto Almanzo compra uma leitoa para que ela tenha filhotes e ele possa lucrar com ela, justamente no ano da matança de porcos, parece uma grande ironia e uma crítica afiada à política rooseveltiana aplicada à produção agrária. Mesmo assim, a história de *Farmer Boy* passa a servir de bálsamo para a crise enfrentada pela sociedade, que tem de se haver com a falta de tudo e mesmo assim conseguir ânimo para se restabelecer e fazer o país crescer novamente. Decorre disso a importância dos *Little House Books*:

*“The old saying ‘Use it up, wear it out, make it do, or do without’” was taken up by many middle-class women in the 1930’s, according to historian Susan Ware (2). The saying well describes Ma Ingalls’s housekeeping practices, which must have seemed newly sensible and pertinent to 1930’s readers, and her modest buying habits and resistance of overextended credit. Mintz and Kellogg say that [...] many 1930-era families “sought to cope by adopting more labor-intensive household practices, including planting gardens, canning foods, making clothing, and doing their own household repairs” (137)  $\frac{3}{4}$  all practices that were familiar to the Ingalls family, especially Ma (ROMINES, 1997: 113).*

O espírito norte-americano de cooperação parece surgir mediante à crise, como explicam Mintz e Kellogg, citados por Romines:

*The depression sharply curtailed activities outside the home and forced families to pool their resources and find comfort in each other. Divorce rates actually declined during the depression, and in popular magazines a new emphasis on familial “comradeship, understanding, affection, sympathy, facilitation, accommodation, integration [and] cooperation” was apparent. Families began to play new games like Monopoly together and to listen to the radio or to go to the movies together. As a Muncie, Indiana, newspaper editorialized, “Many a family that has lost its car has found its soul” (Mintz and Kellogg apud ROMINES, 1997: 113).*

É diante deste contexto histórico que *Farmer Boy* encontra sua maior razão de existir. Numa palavra, este é o livro que resume num só volume todas as instruções detalhadas, todos os ensinamentos necessários de “como fazer você mesmo” sem contar com os “luxos” com os quais a economia liberal havia acostumado os cidadãos até os anos de 1920. Ou, dito de outra maneira, *Farmer Boy* funciona como um grande manual que auxilia na recuperação do modo de produção pré-industrial, ao mesmo tempo em que apela para o resgate dos valores tradicionais. Mais do que os outros volumes da série, este é o que decisivamente lança a semente do conservadorismo em meio à própria “revolução” política de Roosevelt, que, para muitos, era ousada e ameaçadora de toda uma crença arraigada na política defendida pelos Pais Fundadores da nação, que por sua vez se basearam nos arquétipos dos Pais Peregrinos. Este é, então, o volume crucial da série porque encerra uma ideologia completa em si, porque é divulgado justamente no ano das medidas emergenciais para salvar a área rural (referimo-nos ao *Agricultural Adjustment Act*) e os bancos, e porque de seu sucesso dependeu a publicação do restante da série, que perdurou até 1943. Nesse sentido, Romines (1997) explica que Wilder parece ter sentido na pele, não só como fazendeira, mas também como escritora, as conseqüências da crise, e que de fato *Farmer Boy* sofre diretamente as agruras da crise:

*As Wilder and Lane worked on drafting and revising Farmer Boy, they were becoming aware of how drastically the national Depression would affect their financial security. In December 1931, the investment company that provided substantial income to both Lane and the Wilders went bankrupt. In early 1933, President Roosevelt began proposing the New Deal recovering policies that Wilder and (especially) Lane would*

*vehemently oppose. Farmer Boy bears many marks of the financial and political climate in which it was written* (ROMINES, 1997: 37).

A publicação dos *Little House Books* não era, então, somente a concretização de um projeto acalentado por muitos anos, mas uma questão de sobrevivência e da manutenção da fazenda que Laura e Almanzo Wilder possuíam. Porém, para que conseguissem lançar *Farmer Boy*, lembramos que seu final teve de ser modificado. Na verdade, não se tratou apenas de uma decisão de Wilder ou de sua colaboradora, mas de uma demanda mercadológica, de uma exigência editorial. A esse respeito, Romines (1997) esclarece:

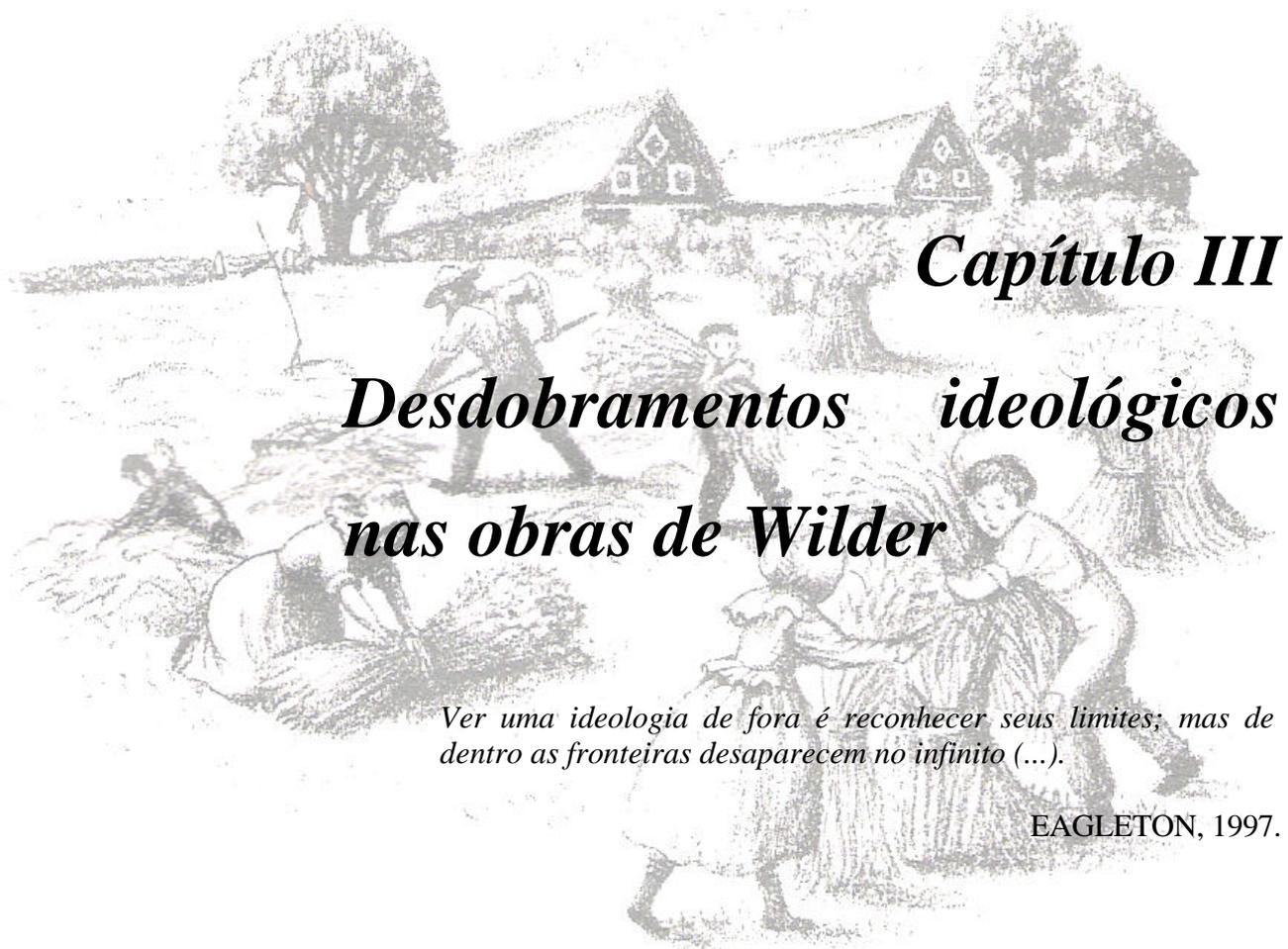
*Despite the success of Big Woods and a burgeoning market for Wilder fiction, Harper rejected the first submitted draft of Farmer Boy and sent it back for a complete rewrite. Eventually the publisher accepted a revised version (produced after Lane had traveled to Malone, New York, her father's childhood home, to gather additional impressions and materials), but with less enthusiasm than the first book. Citing the pressures of a Depression market, Harper offered Wilder only half the royalty rate she had received on her first book. Since both Wilder and Lane saw the books as a hedge against the family's declining fortunes in economic hard times, the reduced royalty was alarming* (ROMINES, 1997: 35).

A questão é compreender, então, que o mercado editorial exigiu mudanças significativas para que o livro atendesse às necessidades daquilo que citamos como “*Depression market hungry for nostalgic ‘certainties’ of a long time ago*” (ROMINES, 1997: 34), ou seja, para adequar-se aos interesses financeiros e políticos da defesa de uma ideologia conservadora, a despeito do quão ameaçadora a política de Roosevelt pudesse parecer ao sistema capitalista, na época. Pois, como Schindler (s/d) demonstra, por mais paradoxal que possa ter parecido, as medidas do presidente Roosevelt tinham um propósito de regulação do sistema capitalista e de reconstrução da identidade nacional norte-americana, e sua personalidade contava muito para isso:

*The New Deal was a patchwork of political tradition and experiment. The resulting compromise, which held out some comfort for nearly every section of society, accounts for much of the New Deal's legislative ambiguity and is surprisingly akin to Hollywood's unshakeable belief in the harmonious (if not mythic) society. [...] The essence of Roosevelt's rhetoric was an irrepressible and disarming optimism. The President's own triumph over his physical disability,*

*his firm decisive speaking voice (which had such a stirring effect when broadcast in a radio fireside chat), and his high-flown phrases both symbolized and inspired hope for the future of America. The New Deal as a series of legislative measures was a mass of philosophical contradictions. The New Deal as an extension of the Presidential personality carried all the optimistic charisma of a Warner Brothers musical (SCHINDLER, s/d, p. 51).*

Nesse sentido, ainda que Wilder fosse contrária à política de Roosevelt, ainda que a editora Harper tenha recebido o livro com menos entusiasmo do que o anterior, e ainda que sua narrativa seja uma fuga ao tempo em que o liberalismo garantia prosperidade econômica a um país em expansão, *Farmer Boy* figura como volume essencial na coleção *Little House Books* e não pode, jamais, ser considerado como parte acessória da produção de Wilder, porque mais do que em qualquer outro volume da série, é nele que estão figuradas as condições de produção de toda a coleção. É nele, por fim, que a História encontra o seu lugar.



### *Capítulo III*

## *Desdobramentos ideológicos nas obras de Wilder*

*Ver uma ideologia de fora é reconhecer seus limites; mas de dentro as fronteiras desaparecem no infinito (...).*

EAGLETON, 1997.

*(...) Mas a única maneira ainda  
De imaginar a minha vida  
É vê-la como um musical dos anos trinta  
E no meio de uma Depressão  
Te ver é ter beleza e fantasia.*

RUSSO, 1991.

A coleção *Little House* foi, como os leitores e críticos das obras de Wilder sabem, originalmente composta por oito livros, publicados entre os anos de 1932 e 1943. De fato, o formato que vai de *Little House in the Big Woods* até *These Happy Golden Years* é o modelo seguido por muitos estudiosos quando estes se propõem a analisar as obras da escritora. No entanto, como dissemos nos ensaios concernentes ao modelo narrativo seguido e às condições de produção de tais obras, consideramos como parte integrante da coleção o volume postumamente publicado, *The First Four Years* — talvez, até mesmo por seu apelo mais realista e de teor tão mais arraigado na experiência autobiográfica de Wilder.

A partir do momento em que estendemos nossa consideração para abarcar o volume não revisado por Lane (sua filha, também escritora) e publicado em 1973, passamos conseqüentemente a compreender as relações entre literatura, História e ideologia de uma forma mais diferente e mais complexa, pois ousamos atravessar para o lado dos poucos que assumem que esta é uma narrativa cuja estrutura deixa escapar, através de suas brechas — e não somente no último volume — momentos de crise, que fogem ao controle ideológico consciente e que, na maioria dos casos, é capaz de manter unificado e harmonioso o conjunto de relatos ficcionais de estilo realista criado pela escritora.

Assim, deparamo-nos com o ensaio “*Closing the circle: the American Optimism of Laura Ingalls Wilder*” (1984), de William Holtz. Nele, o autor assume como “círculo” narrativo as histórias que começam com a base mais crua e autobiográfica em *Pioneer Girl*, escrito nos anos 1920 e jamais publicado, passando por toda a coleção *Little House* e desembocando em *The First Four Years* e além: no diário de viagem que Wilder escreveu em 1894, intitulado *On the Way Home*, e publicado em 1962 por sua filha Rose. O eixo central do artigo baseia-se na proposição de que o círculo mítico do herói americano, que tem início no paraíso idílico descrito nos primeiros volumes, não se fecha nos volumes postumamente publicados, pois eles fogem ao material e ao método que Wilder havia inicialmente proposto para seu trabalho. Tal “falência”, segundo o autor, se dá por várias razões.

A primeira razão é histórica, aliada à geográfica. Ao falar do processo de assentamento do território americano e do *Homestead Act* propriamente dito, Holtz (1984) explica a significativa diferença entre colonizar uma terra no leste e outra no oeste:

*The Homestead Act suffered from planning based on two centuries of pioneering experience in the humid woodlands of the East and Midwest, land that had lent themselves to successful subsistence farming on relatively small parcels of forty to sixty acres, supported by ample and predictable rainfall. On such a land a man with an axe, a gun, and a plow could support a family, and a country composed of such isolated and self-sufficient family units both ratified and reinforced that optimistic American vision of the new world as the Promised Land, in which survival depended upon constant labor to redeem a hostile wilderness and success would come as a sign of grace (HOLTZ, 1984: 81).*

[...]

*The self-sufficiency of the woodland farmer gives way to the dependence of the prairie farmer on distant markets and distant suppliers. Food comes not from the land but from the railroad, itself laid in ties from the forests back East, and the house is heated by eastern coal  $\frac{3}{4}$  unless the blizzards that rage across the treeless plains drift shut the railroad (HOLTZ, 1984: 83).*

O que o autor faz, ao longo do artigo, é mostrar como o mito é testado e freado tanto por razões geográficas quanto políticas, dada a falta de planejamento, por parte do governo, para que os então fazendeiros conseguissem se sustentar somente com a partir dos produtos semeados e obtidos da terra, e quanto a isso estamos de pleno acordo com o que Holtz (1984) tão didaticamente explica.

A questão se torna delicada quando o autor considera que o círculo mítico não se fecha nas obras ficcionais de Wilder, mas somente ao considerar *On the Way Home* como parte integrante do percurso dela. De fato, no que concerne à pessoa Laura Elizabeth Ingalls Wilder, o final feliz foi encontrado somente em sua fazenda Rocky Ridge, no Missouri; porém, mesmo tendo narrado a série de problemas encontrados nos primeiros anos de casamento das personagens Laura e Almanzo, o narrador deixa claro, no campo textual, isto é, do significante, que uma vez sendo garota pioneira, tal como seus antepassados pioneiros, a personagem Laura sempre lutaria e sempre iria adiante, e jamais pararia, no horizonte dos anos vindouros, porque aquilo estava “no sangue” e portanto “afloraria na carne”. Dito de outro modo, há ali uma ideologia que estava fechando seu ciclo, demonstrando ao leitor que, mesmo diante das maiores adversidades, como a perda de um filho e de uma casa, um indivíduo que se considerasse imbuído daquele espírito não abandonaria tal identidade nacional, ainda que diante das piores tragédias. Para o autor do artigo, esta afirmação que finaliza *The First Four Years* demonstra que “they [Laura and Almanzo] were representative figures

*in a national failure and received myth to guide individuals and their government in the face of new climates and changing economics”* (1984: 86). Nesse sentido, o trabalho de Wilder ganha uma nova dimensão, a saber, uma que serve aos propósitos políticos de uma nação então arruinada pela crise de 1929. Novamente, essa afirmação é acertada e comentada em outras partes do artigo, embora nossa preocupação recaia sobre o fato de Holtz (1984) depender da junção do gênero ficcional com o não-ficcional para conseguir fechar o círculo mítico do projeto ao qual Wilder havia inicialmente se proposto, para o que ele explica:

*Her commitment to actual life enabled her to displace the myth but not to dismiss it. As a deep structure in her imagination, it determined what she should write and when she would stop. It could admit of struggle but not of failure, of setback but not of retreat of growth but not of maturity and  $\frac{3}{4}$  finally  $\frac{3}{4}$  of realism as a style but not of the ironic testing of a dream by the reality of history. [...] The novels tell of a family’s failure on the plans and its retreat, but they also parallel literary failure to adapt myth to reality, to evaluate the romance by the realistic novel (HOLTZ, 1984: 87).*

Estamos, é claro, cientes de que para isso ele também se preocupou em pesquisar a correspondência entre Wilder e Lane para saber até que ponto a experiência literária teria sido ou não dolorosa demais para ser levada adiante, mas isso não apaga o fato de que *The First Four Years* é um livro de cunho ficcional que existe, que foi escrito por Wilder como continuação do enredo central da série *Little House* e que deve ser considerado como tal. Não se trata, afinal, de um manuscrito não publicado, como é o caso de *Pioneer Girl*.

No entanto, o aspecto mais relevante do artigo de William Holtz (1984) é, a nosso ver, a relação que ele estabelece entre mito e História. Para o autor, o mito do herói americano e da Terra Prometida, bem como de todos os aspectos considerados como míticos da fundação da nação americana, não puderam sobreviver ao rolo compressor da História, pois o mito faz justamente o contrário, isto é, sua função é tornar eterna e coletiva a experiência de um indivíduo, enquanto a História coloca à prova, das mais diferentes maneiras, tais valores. No caso das obras de Wilder, eles não foram somente testados, mas foram as próprias condições de possibilidade de surgimento dos volumes, dada a necessidade iminente de uma tradição que “resgatasse” um modo de vida que superasse a crise então dominante. E, nesse sentido, o trabalho de Holtz (1984) cumpre o papel de

tornar o leitor consciente das implicações políticas e ideológicas tanto do conteúdo da série quanto do contexto sócio-histórico que a gerou.

Todavia, como dissemos inicialmente, o caminho a ser seguido pelo presente ensaio não chega a percorrer as florestas do Missouri, e tampouco se contenta em esconder sob o tapete as dificuldades enfrentadas por uma Laura mais madura e casada. Escolher o primeiro caminho seria correr o risco, como Holtz (1984), de lidar do mesmo modo com a literatura de cunho ficcional — ainda que híbrida, dada a mistura entre romance, romanesco e autobiografia — e com a realidade relatada em um diário de viagem, quando sabemos que gêneros diferentes devem ser tratados de formas diversas, de acordo com cada categoria. Trilhar o caminho tantas vezes percorrido por outros pesquisadores das obras de Wilder e ignorar *Farmer Boy* ou, pior ainda, *The First Four Years* somente porque não retratam a casinha da família Ingalls seria ainda mais grave, pois tratar-se-ia não somente de conveniência ou comodismo, mas sobretudo de desprezar a oportunidade de considerar o fato de que o presente trabalho parte de um contexto histórico e geográfico distante tanto do momento de surgimento das obras quanto da fortuna crítica, que geralmente parte de pesquisadores locais.

A questão torna-se, então, compreender que a forma como delimitamos nosso objeto de estudo estabelece a forma que o compreendemos. Se permanecermos limitados aos livros publicados durante a vida de Wilder, consideramos que nem todos são passíveis de interpretação. Indo um pouco além, seria desprezar a nossa convicção na concepção de que toda literatura, por pior que seja, é passível de análise, e que esta não deve se “encaixar” ou se “adequar” a um determinado modelo, mas submeter-se à História e à leitura política, pois, segundo Jameson (1980:15), não se trata de usar a interpretação política como “método suplementar” ou como “auxiliar opcional de outros métodos interpretativos hoje em uso [...], mas como horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação”.

Realizar uma interpretação das obras de Wilder incluindo aí o livro escrito e “encoberto” durante anos significa, então, jogar um olhar sobre um espectro que abrange não só aquilo que é facilmente explicado por qualquer crítico que seja um sujeito formado por aquele conjunto de crenças e valores nacionais, mas tomar distância e procurar mostrar que *sobretudo* nos momentos aparentemente harmoniosos e felizes da narrativa idílica de Wilder havia um inconsciente político latente num conjunto de obras que, afinal de contas, cumpre o papel de aparato cultural simbólico da identidade

nacional norte-americana. Dito de outro modo, deixar de considerar a perspectiva política e levar em conta somente a clara intenção da autora de transmitir uma ideologia baseada em um mito “só significa o fortalecimento do controle da Necessidade sobre todas as zonas cegas em que o sujeito individual procura refúgio, na busca de um projeto de salvação puramente individual e meramente psicológico” (JAMESON, 1980: 18).

Obviamente, não pretendemos de modo algum esgotar as possibilidades de interpretação da obra de Wilder, mas apresentar uma visão que procure entender como a ideologia trabalha tanto na produção quanto no consumo de tal material. Sabemos, porém, que definir o que é ideologia não é tarefa fácil, bem como escolher dentre a ampla gama de definições disponíveis. Limitamo-nos, timidamente, a abordar algumas concepções que acreditamos serem coerentes entre si e consoantes com os desdobramentos sociais, políticos e econômicos que enxergamos no processo de surgimento, elaboração e consumo da coleção *Little House*.

Trata-se, então, de uma discussão que considere não o “fechamento” de um círculo mas, antes de tudo, discorra acerca de tais desdobramentos, a fim de perceber, em cada um dos níveis, essa ideologia, ainda a ser abordada, e, mais do que isso, os deslocamentos ideológicos que ficarão para sempre gravados na narrativa de Wilder, como se fossem “falhas” que suas estratégias de contenção não conseguiram encobrir.

Desse modo, o que devemos apresentar, neste momento, é um resumo de tais estratégias de contenção, para que não somente a retomemos a fim de lembrar ao leitor quais são elas, mas de fazer com que elas sirvam de mote à introdução de uma breve discussão a respeito da ideologia ali presente. Tal retomada se dá, pois, com base em alguns pontos estratégicos planejados pela autora dos *Little House Books*, a saber, espaço, narrador, personagem, relações sociais e de modo de produção, estrutura dual do herói *versus* o problema que enfrenta, em uma estrutura literária híbrida que mistura a autobiografia, o romanesco e o romance.

Tais estratégias de contenção se desenvolvem em torno de um propósito principal: o de dar vida, sustentar e reafirmar esta ideologia “herdada” pela escritora. É em torno disso que gira a temática central de persistência e superação de todos os obstáculos impostos tanto pelo campo, onde a natureza costuma ser uma forte vilã, quanto pela cidade, em que as relações sociais e o valor do isolamento são postos em xeque. Neste intuito, o universo de Wilder se apresenta, de forma geral, de forma conciliada e idílica, num

espaço onde o isolamento é valorizado ao máximo através das figuras exemplares do *settler* Charles (Pa) Ingalls e do bem-estabelecido fazendeiro James Wilder.

Para que haja o ocultamento dos fatos reais da vida da escritora e dos momentos históricos difíceis, Wilder se vale da mistura de gêneros e de um apoio bastante forte no gênero romanesco, exatamente porque este simplifica o enredo e as personagens ao invés de “psicologizá-las”, cooperando assim para o processo ideológico de racionalização, naturalização da história particular de uma pessoa, para finalmente universalizar tal experiência, tornando-a próxima do leitor que a “experimenta” e a vivencia como se ela fosse tão natural quanto o recorte histórico oficial que ele aceita como verdadeiro e absoluto.

No âmbito da interpenetração dos gêneros, o romance figura como elemento-chave para a composição de um “tom” realista na obra. Entra aí a importância da utilização do chamado ponto de vista restrito do narrador, que centra seu olhar sobre a protagonista Laura (e Almanzo, no terceiro volume da série), cuja percepção da realidade e das dificuldades trazidas pelas intempéries e pelas relações políticas e sociais é bastante limitada. Ressaltemos, ainda, que o uso dos nomes e dos lugares reais contribui significativamente para a desistoricização e conseqüente naturalização das pessoas e dos lugares conhecidos pela escritora — além, é claro, de aproximar as personagens e as “aventuras” do cotidiano de pessoas que, diante disso, jamais questionariam a veracidade dos fatos ali apresentados, considerando-os quase autobiográficos. Some-se a isso o fato de que o isolamento na campina e o espaço de experiência social restrito à escola ou a alguns poucos vizinhos, até o quinto volume da série, também solidifica a exaltação ao isolamento espacial e eleva os patriarcas à condição de heróis absolutos e auto-suficientes, e teremos então um conjunto básico de estratégias e técnicas que permitiram à autora contar, readaptar, inventar e construir personagens, cenários e ocasiões, transformando a série no que podemos denominar ficção histórica.

A riqueza dos detalhes para a descrição das pessoas, dos comportamentos e dos lugares, porém, mediante o uso de julgamento de valor dos protagonistas e do uso exaustivo de adjetivos e advérbios, dão a forte impressão de movimento e de profundidade tanto à história contada quando aos personagens que dela participam, numa estrutura dual que Frye (1957) classifica como maniqueísta, segundo a qual um lado trabalha em conjunto, num espaço abençoado pelas florestas densas e pela chuva constante e previsível, para o bem comum e gera lucros líquidos e em espécie, como se vê em *Farmer Boy*, e um

outro lado ou se vê derrotado por aqueles que sempre são os melhores em todos os empreendimentos, ou se vê subordinado a esses mesmos personagens que, uma vez estando em posição de destaque social, religioso e/ ou econômico, ditam as regras da negociação e delas extraem o máximo de benefício. Falamos, aqui e a título de exemplo na série, da família Wilder, de um lado, e dos negociadores, fabricantes de carroças e panelas, e empregados estrangeiros, de outro lado, respectivamente.

Num mundo isolado e idílico, onde um homem pode se sustentar sem depender do governo ou dos trens de carga para poder sobreviver e reabastecer a cidade, o modo de produção e a economia passam a ser ditados pelo espaço. Uma vez que o campo proporciona vastidão e isolamento, uma casa pode ser construída de modo a economizar carvão, com uma estufa central — o que gera economia direta de dinheiro em espécie —, e os celeiros e estábulos podem servir para barrar o frio e proteger a família e os animais. E, numa vida frugal, ditada pelo trabalho regulado pelo relógio do sol e das estações do ano (e não pelo relógio que marca o ponto dos operários de fábrica), na qual absolutamente todo produto é guardado e reaproveitado, a vida parece, finalmente, ser plausível de ser levada em direção ao lucro certo e ao sucesso absoluto.

O mundo da fazenda, ainda que interrompido em ocasiões de habitação temporária na cidade, ainda é idílico, pré-capitalista e perfeitamente redondo, sem falhas aparentes que denunciem a alarmante — do ponto de vista dos fazendeiros republicanos do início da década de 1930 — realidade política e econômica do único período em que os Estados Unidos se sentiram ameaçados pelo hasteio de uma bandeira vermelha, sob aquilo que a população erroneamente entendia como orientação socialista de Roosevelt.

O que vemos, então, é mais do que a superfície da trama narrativa deixa mostrar. Vemos, primeiramente, que existe uma ideologia não somente entre e sob a camada textual, mas *dentro* da própria constituição de Wilder enquanto sujeito histórico, e também na relação entre o leitor e o livro, bem como esta é mediada, ainda que de forma inconsciente, pelos interesses políticos da época. E, justamente por isso, seria leviano de nossa parte tomar o termo “ideologia” como tendo uma única explicação que servisse a todos níveis de relacionamento dos aspectos a serem aqui discutidos. Em seu ensaio intitulado “Ideologia”, Raymond Williams (1977) explica que, de fato, ainda que tomemos a corrente marxista como base de nossa discussão, há diferentes interpretações possíveis para o termo, que se encontram e se completam, embora diverjam uma das outras. Em suas palavras, ideologia significa

- (i) a system of beliefs characteristic of a particular class or group;  
(ii) a system of illusory beliefs  $\frac{3}{4}$  false ideas or consciousness  $\frac{3}{4}$  which can be contrasted with true or scientific knowledge;  
(iii) the general process of the production of meanings and ideas  
(WILLIAMS, 1977: 55).

De fato, as considerações sobre o termo vão muito adiante do que pretendemos discutir aqui. No livro *Ideologia*, por exemplo, Terry Eagleton (1997) apresenta, inicialmente, mais de 15 diferentes acepções da palavra, embora elas nem sempre se contradigam ou sejam completamente diversas umas das outras. Consideramos, para efeito deste ensaio (e mesmo porque seria preciso desviar o assunto para aprofundá-lo), que ideologia não possua uma única definição, mas que, como Williams (1977) explica, se constitua de acepções cuja interpretação leve-nos a entender que ela tem a ver, principalmente, com falsa consciência. É preciso, então, explicar o modo como entendemos a palavra “consciência”, para darmos continuidade à discussão acerca do termo. Novamente, é Williams (1977) quem traz a explicação mais sucinta e, ao mesmo tempo, direta do termo: “*consciousness is from the beginning a part of the human material social process, and its products in ‘ideas’ are then as much part of this process as material products themselves*” (pp.59-60). A consciência encontra-se, então, inserida no sistema de produção humana dos mais diversos produtos, sejam eles concretos, como os bens consumíveis, ou abstratos, como as próprias idéias e valores. Há, porém, que se prestar atenção ao excerto em algo mais relevante para que possamos compreender como a ideologia trabalha: a noção de que tudo que existe é senão por meio da produção material e social do homem e é, por isso, inerente a ele. Falamos, é claro, de tudo: desde aquilo que ele produz diretamente — da transformação da matéria-prima em obra de arte, até o próprio universo, se considerarmos que este existe enquanto conceito e experiência trazidos pelas idéias e pelo trabalho por elas inventado e posto em prática para prová-lo. Isso significa que, de uma forma ou de outra, a consciência depende de um processo social que a forme e a faça funcionar em um determinado contexto.

A questão torna-se, desta forma, entender por que dizemos “falsa consciência”, e não somente “consciência”, quando falamos de ideologia. Por mais que soe ultrapassado e vulgar para alguns, a idéia de que a ideologia não seja autêntica se sobressai diante de outras visões mais limitadoras, como a de que ela nem sempre vise ao lucro ou vantagem de uma parte sobre a outra, em qualquer contexto. Isso porque, como veremos

adiante, é ela que “azeita” a roda do capitalismo e faz com que esta se mantenha alinhada e em movimento constante. Sobre ideologia e falsa consciência, Marx e Engels (1935) explicam:

*Ideology is a process accomplished by the so-called thinker, consciously indeed but with a false consciousness. The real motives impelling him remain unknown to him, otherwise it would not be an ideological process at all. Hence he imagines false or apparent motives. Because it is a process of thought he derives both its form and its content from pure thought, either his own or that of his predecessors (Marx & Engels, 1935 apud WILLIAMS, 1977: 65).*

A ideologia está intimamente ligada com a falsa consciência não porque o homem o faz de forma calculada e planejada, mas justamente porque, mesmo sendo um “pensador”, ele não consegue se desviar desse movimento durante a produção de suas idéias, valores, ações e produtos materiais, dado que acredita em concepções e idéias que podem, por sua vez, serem elas mesmas falsas. Do mesmo modo, Eagleton (1997) aborda a questão da falsa consciência relacionada à incapacidade de o homem dominá-la:

Falsa consciência pode significar não que um conjunto de idéias seja realmente inverídico, mas que essas idéias são funcionais para a manutenção de um poder opressivo, e que aqueles que a defendem ignoram esse fato. De modo semelhante, uma crença pode não ser falsa em si mesma, mas talvez se origine de algum motivo ulterior que a desabone, do qual não se dão conta aqueles que a professam. Assim Geuss resume este ponto: a consciência pode ser falsa porque “incorpora crenças que são falsas, ou porque funciona de maneira repreensível, ou porque tem uma origem conspirada” (GEUSS apud EAGLETON, 1997: 35).

Dito de outro modo, a ideologia funciona quando há dois lados envolvidos, dos quais um domina e o outro é dominado. O ponto relevante no que Eagleton (1997) comenta sobre as considerações de Geuss está no fato de que esta falsa consciência não é “criada” por aquele que oprime, mas está na base mesma das idéias que este cria, com base nas suas condições de produção — daí a denominação “epistêmica” para esta ideologia. Desta forma, tais idéias “incorporam” um conteúdo falso sem que o pensador tenha noção clara disso. Nesse sentido, retomando a afirmação de Marx e Engels (1935

*apud WILLIAMS, 1977) “the real motives impelling him remain unknown to him, otherwise it would not be an ideological process at all”.*

A partir deste ponto, podemos recapitular a questão das obras de Wilder e tentar traçar as relações entre autor, processo de produção das obras, recepção e consumo por parte do leitor, e governo vigente nos anos 1930.

Iniciamos, pois, pelo que julgamos ser as condições essenciais de surgimento das obras de Wilder, ou seja, aquelas condições que formaram o sujeito Laura Ingalls Wilder, que se tornou produtor dos *Little House Books*, posto que, de acordo com o que acreditamos, “O que é produzido deve ser compreendido em termo das suas condições de produção [...]” (EAGLETON, 1997: 122).

A garota Laura Ingalls Wilder nasceu em uma casa em meio à floresta do Wisconsin, perto da cidade de Pepin. Filha de dois fazendeiros presbiterianos, neta de escoceses, foi criada no meio-oeste americano e, durante as décadas de 1870 e 1880, em companhia da família, vivenciou as constantes lutas para fazer de terras semi-áridas o sustento e o lucro da família, bem como as tragédias decorrentes do isolamento espacial e da falta de condições sócio-econômicas dos Wilder. Falamos, por exemplo, do irmão que veio a falecer de convulsão, por falta de assistência rápida, das vezes em que ela e sua irmã tiveram de, junto aos pais, trabalharem para terceiros, em estabelecimentos como hotéis, e da necessidade de sublocar o espaço em que viviam com uma família da qual não gostavam, para que pudessem sobreviver ao “longo inverno”, quando os trens paravam devido às nevascas e à impossibilidade de se varrer e manter os trilhos livres.

No quadro acima descrito, há algumas considerações a serem feitas. A primeira delas é, obviamente, histórica, e está consistentemente atrelada à geográfica. A família Ingalls aventurou-se no território americano numa época em que o pioneirismo encontrava-se em sua fase final. Eles eram descendentes de escoceses que haviam se instalado no território norte-americano no início do século XIX, em territórios mais felizes, nos quais, como lembra Holtz (1984), havia abundância e previsibilidade de chuva. Criados entre a região leste e a meio-oeste, Caroline Lake Quinner e Charles Ingalls não tinham motivos geográficos que desabonassem a idéia de mudança e de expansão — até mesmo porque, como atesta a História tal como a conhecemos, vinham seguindo uma história política de expansão territorial que já durava dois séculos, responsável, provavelmente, por ter atraído seus pais e avós ao país. Estes, por sua vez, foram atraídos pelo “sonho

americano” vendido pela idéia da “Terra Prometida”, e trouxeram consigo toda a herança religiosa herdada do calvinismo, segundo o qual o trabalho era uma dádiva que permitia o sucesso, e não, como crê o catolicismo, um castigo de Deus devido pela desobediência de Adão e Eva. Dugaich (2001) explica com bastante clareza o pano de fundo que motivou a ideologia de formação da nação americana:

Os *pais peregrinos* [...] eram puritanos e acreditavam ter a missão de formar uma *nova Israel*. Desse modo, buscavam na Bíblia provas dessa missão, como se formassem um grupo escolhido por Deus com a missão de formar uma sociedade de “*eleitos*” (KARNAL, 1990). [...] O enunciado de abertura do documento *Manifested Destiny* — *We are God chosen* —, escrito em 1630, significa a perseguição religiosa, a luta pelo direito de liberdade de profissão de fé, e define os Estados Unidos como uma espécie de Canaã.

*The ideas of the Massachusetts Puritans had a lasting influence on American Society. One of their first leaders, John Winthrop, said that they should build an ideal community for the rest of mankind to learn from. ‘We shall be like a city on a hill’, he said ‘The eyes of all the people are upon us. ‘To this day many Americans continue to see their country, as a model for other nations to copy (O’CALLAGHAN, 1990, p.18 — grifo nosso).*

Podemos compreender, portanto, que o discurso que funda a imagem dos Estados Unidos da América como um modelo tem em sua base o discurso dos peregrinos sobre a *cidade-modelo*. Os sentidos de *cidade-modelo* se expandem como modelo para os outros e definem a América como perfeita. Entendemos que a concretização do sonho da nova pátria criou o espaço discursivo no qual o *sonho americano* se fundou (DUGAICH, 2001: 31-2).

O que houve foi, assim, a aliança de uma ideologia formada pelos fundadores — e esta, em oposição ao governo opressivo da monarquia inglesa — com uma ideologia religiosa calcada no trabalho — o que, como sabemos, tem suas origens arraigadas num sistema econômico que visa ao lucro.

A questão está em ver que, para o sujeito histórico Laura Ingalls Wilder, então inserido nesse movimento de expansão e de isolamento advindos de uma ideologia jeffersoniana, e longe da franca expansão capitalista do leste, com suas primeiras greves e, um pouco mais tarde, com a formação dos *Knights of Labor*, os valores que o formam são aqueles propagados por esta ideologia — ou, como foi discutido em outro ensaio, por aquilo que Frye (1957) chama de “arquetipo”. É importante, neste momento, retomar esta

discussão e lembrar ao leitor que, embora nossa leitura seja histórica e vise à análise das “rupturas” presentes nas obras de Wilder, ela mesma acreditava nesses valores, porque era constituída por eles e, portanto, a noção de arquétipo, cuja raiz conceitual repousa no campo do mito, torna-se necessária para explicar uma estrutura dual e a-histórica na qual *ela* acreditava e que, por isso, transmitiu. O que queremos dizer é que, enquanto sujeito constituído por esta memória histórica, Wilder acreditava e aceitava como natural a ideologia da luta constante, do feliz isolamento idílico e do sucesso do *self-made man*. Esta era a “consciência” de classe que ela tinha: a de pertencer a um grupo de pioneiros americanos que agiam como os Pais Fundadores — no que acreditava firmemente — haviam dito ser o correto para a glória da nação americana. Estão em evidência, nesse processo, dois elementos acerca da ideologia. O primeiro deles, é claro, envolve o processo de naturalização e universalização da ideologia:

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 setORIZADA da ideologia revelar-se-ia embaraçosamente ampla demais, o que impediria sua aceitação geral (EAGLETON, 1997: 60).

O que Frye (1957) e a corrente teórica à qual ele pertence denomina “arquétipo” é por nós entendido, portanto, como a parte da ideologia que foi “universalizada”, e por isso perdeu seu caráter local e histórico. Dito de outro modo, aquilo que os primeiros americanos construíram com base em uma oposição política e diante de um território frutífero, passou a valer para toda a história dos Estados Unidos porque, de uma forma ou de outra, tornou-se útil para alavancar o país, principalmente no que tange aos momentos de crise da sociedade em questão. Assim, através do processo de eternalização de si mesma, a ideologia norte-americana do sucesso “plantado” pelos Pais Peregrinos — e observemos, aqui, que a própria expressão “pais peregrinos” carrega o forte sentido de autoridade e de progresso — apaga qualquer outra forma de pensar possível para a classe W.A.S.P., que se tornou dominante no país. Num brilhante comentário acerca da teoria de Habermas, Eagleton (1997) explica que

No caso de uma ideologia “bem-sucedida”, um corpo de idéias não é percebido como mais poderoso, legítimo ou persuasivo que outro, mas os próprios fundamentos para escolher racionalmente entre eles foram habilmente removidos, de modo que se torna impossível pensar ou desejar fora dos termos do próprio sistema (EAGLETON, 1997: 118).

O que desejamos retomar, então, é a idéia de que, mesmo que o sujeito seja um intelectual, ou ao menos bastante inteligente, seus argumentos não fogem à regra da formação ideológica, porque ele é produto de seu contexto e assim, de um modo mais — ou menos — consciente, transmitirá sua ideologia a outrem, seja através de seu comportamento, seja através de sua produção cultural.

Nesse sentido, Laura Ingalls Wilder é o sujeito historicamente formado por esta carga ideológica que sustenta a crença em um sucesso baseado na luta constante do homem americano, como se tal sucesso não dependesse de elementos que escapem ao seu controle, tais como a economia, a política ou mesmo as intempéries. Sabemos, então, que uma vez que os processos sociais materiais humanos dependem dessa ideologia, e estão intrinsecamente ligados a ela, este tipo de pensamento passa a ser falseado — até mesmo porque o próprio recorte oficial da História tratou de colocar em evidência as várias crises experimentadas, em várias épocas, pelos fazendeiros americanos (e, é claro, não só por eles). Mesmo assim, este pensamento da independência, a crença no *self-made man* e na idéia jeffersoniana de uma “nação de fazendeiros” — ou o que agora podemos denominar falsa consciência — permaneceu viva e indelével no contexto em que a garota Laura Ingalls Wilder cresceu e viveu, a ponto de constituir a sua própria identidade e fazê-la transmitir tais valores a outras gerações, não só nos Estados Unidos, mas, por força dos interesses políticos e mercadológicos, também para o mundo.

O que percebemos é, então, que o primeiro nível no qual a ideologia atua é na formação da consciência e da própria identidade do sujeito. Vemos que, embora o contexto histórico e geográfico que levou milhares de estrangeiros a fixarem residência nos Estados Unidos para tentarem a vida na terra, tenha sido diferente entre a geração de avós e a de pais de Laura Ingalls Wilder, as crenças e valores que primeiro formaram a consciência coletiva permaneceu ativa e formou a identidade da autora Wilder. Isso porque a ideologia da predestinação e do sucesso foi de tal modo bem-sucedida, que cumpriu o seu papel de fazer desaparecer sua origem e de se tornar uma verdade

“eterna”, desistoricizada, algo que se naturalizou e se tornou absolutamente normal de se acreditar e aceitar como verdade. A respeito desse processo, Eagleton (1997) explica:

“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 definem 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: 61).

Ao comentar acerca da concepção de ideologia e sobre Althusser e o que ele denomina aparelhos ideológicos — instituições cuja autoridade é reconhecida e não contestada, tais como escolas, igrejas, e conselhos, dentre outros —, o sociólogo inglês explica justamente o movimento que enxergamos no processo de formação da identidade nacional norte-americana e na sua figuração nas obras de Wilder, isto é, que o conjunto de crenças e valores, tão amplamente abordados por historiadores e lingüistas, por exemplo, se perde na linha do tempo e do discurso, sobretudo pelos interesses políticos de dominação de uma determinada classe social — a de brancos protestantes descendentes de anglo-saxões — para se tornar o que hoje se encontra tão disseminado, que se torna valor a ser alcançado por aqueles que tomam o sistema econômico e a cultura norte-americana como modelos, seja pela imposição, seja pelo que ilusoriamente se considera “escolha”.

No momento em que dizemos que a escolha é ilusória, pensamos no processo de reificação pelo qual os processos sociais materiais transformam a consciência, o pensamento e as obras de arte em produtos aparentemente autônomos. Um exemplo deste processo é justamente o produto que a falsa consciência gerará no sétimo volume da coleção *Little House Books*, embora aqui se trate inegavelmente de uma ideologia que a autora conscientemente deseja transmitir:

*The crowd was scattering away then, but Laura stood stock still. Suddenly, she had a completely new thought. The Declaration and the song came together in her mind, and she thought. The Declaration and the song came together in her*

*mind, and she thought: God is America's king. She thought: Americans won't obey any king on earth. Americans are free. That means they have to obey their own consciences. No king bosses Pa; he has to boss himself. Why (she thought), when I am a little older, Pa and Ma will stop telling me what to do, and there isn't anyone else who has a right to give me orders. I will have to make myself be good.*

*Her whole mind seemed to be lighted up by that thought. This is what it means to be free. It means, you have to be good. "Our father's God, author of liberty ¾" The laws of Nature and of Nature's God endow you with a right to life and liberty. Then you have to keep the laws of God, for God's law is the only thing that gives you a right to be free (WILDER, 1941: 75-6).*

Evidentemente, trata-se de um processo que envolve a desistoricização de um conjunto de crenças e valores que datam do século XVII, e que passou pelas etapas de naturalização e “eternalização” de si mesmo, de forma a se separar de seu contexto de origem e de ser aceito como algo óbvio, quando na verdade, se trata de um processo de alienação no qual a falsa consciência aceita, reafirma e transmite tal ideologia, aqui reificada e transformada em um produto final de leitura que, mais tarde, dará novamente início a todo o ciclo de reafirmação, validação e transmissão da identidade nacional norte-americana para aqueles que lerem a coleção. Sobre o processo de alienação e reificação, Eagleton (1997) se baseia na obra *German Ideology* (1935) para explicar que

Em certas condições sociais, argumenta Marx, os poderes, produtos e processos humanos escapam ao controle dos sujeitos humanos e passam a assumir uma existência aparentemente autônoma. Apartados dessa forma seus agentes, tais fenômenos começam então a exercer sobre eles um poder imperioso, de modo que homens e mulheres se submetem ao que, na verdade, são os produtos de sua própria atividade, como se estes fossem uma força estranha. O conceito de alienação está portanto estreitamente ligado ao de reificação — pois se os fenômenos sociais deixam de ser reconhecidos como o resultado de projetos humanos, é compreensível que sejam percebidos como coisas materiais, admitindo-se assim sua existência como inevitável (EAGLETON, 1997: 71).

Dando continuidade a esta explicação, o teórico deduz, um pouco mais adiante:

Se as idéias são apreendidas como entidades autônomas, então isso ajuda a naturalizá-las e desistoricizá-las; esse é, para o jovem Marx, o segredo de toda ideologia: “Os homens são produtores de suas concepções, idéias etc.[...] A consciência nunca pode ser outra coisa

que a existência consciente, e a existência dos homens é o seu processo de vida real. [...] Partimos de homens reais e ativos e, com base em seus processos de vida reais, demonstramos o desenvolvimento dos reflexos e ecos ideológicos desse processo de vida... Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência” (EAGLETON, 1997: 71).

Certamente, o raciocínio de Marx apela para o movimento contrário e em direção à consciência *de fato*, ou seja, uma que não seja falseada pelo processo de naturalização. No entanto, de acordo com a crença de Laura Ingalls Wilder de que ela era uma testemunha viva de uma parte relevante da História dos Estados Unidos, a explicação marxista acaba por ser — novamente, de forma inconsciente — subvertida, servindo assim aos propósitos ideológicos de transmissão de uma identidade nacional norte-americana dominante. Considerando-se detentora de uma forte herança cultural e presenciando as drásticas mudanças trazidas pela política, pela cultura midiática, pela tecnologia e decorrente velocidade de comunicação e encurtamento de distâncias, Wilder, num movimento de fuga e de reafirmação daquilo que a formou e no que ela acredita ser verdade, escreve suas memórias em forma de ficção, entrando, portanto, no ciclo de reificação e alienação da cultura de seu país.

Estamos, desta forma, tratando do segundo nível em que a ideologia trabalha, isto é, no de *produção* de materiais que visem à sua reafirmação, num ciclo de sustentabilidade que se autogera, uma vez que o produto final — pensamento, processo ou produto humano — é sempre o recomeço do ciclo, porque servirá de base para a formação de outros sujeitos. Raymond Williams explicita de maneira mais detalhada o modo pelo qual a ideologia está sempre presente nos processos e produtos sociais:

*‘thinking’ and ‘imagining’ are from the beginning social processes (of course including that capacity for ‘internalization’ which is a necessary part of any social process between actual individuals) and that they become accessible only in unarguably physical and material ways: in voices, in sounds made by instruments, in penned or printed writing, in arranged pigments on canvas or plaster, in worked marble or stone. To exclude these material social processes from the material social process is the same error as to reduce all material social processes to mere technical means for some other abstracted ‘life’. The ‘practical process’ of the ‘development of men’ necessarily includes them from the beginning, and as more than the technical means fro some quite separate ‘thinking’ and ‘imagining’ (WILLIAMS, 1977: 61-2).*

Os livros de Wilder são, desse modo, a materialização de tais processos sociais de “pensamento” e de “imaginação”, assim como qualquer outro produto social se materializa de alguma maneira, seja em forma de um ensaio acadêmico, seja numa obra altamente reproduzível e reificada — como as ficções modernas — ou até mesmo na transformação de um animal, como o pingüim, que passou a ser um famigerado objeto de decoração de cozinha sobre a geladeira, e hoje é brinquedo que deriva de desenhos e filmes hollywoodianos. O que desejamos dizer, com este exemplo excêntrico, é que a reproduzibilidade e o alcance de um produto social material reificado é tal, que faz com que as pessoas se esqueçam ou mesmo desconheçam a sua origem ou o motivo de sua existência, tal apagamento move a roda do ciclo de ideologia, tornando ao começo, transformando-se, de produto final reificado, em fonte alienada de pensamento e cultura que alimentará a próxima geração na sociedade na qual está inserida.

Mesmo diante de tal poder, há de se lembrar que, sob este poderoso ciclo aparentemente inquebrável, existe um sistema político e econômico para o qual cada material, cujo sucesso seja útil para manter sua dominância, tem sua aplicação. Soma-se a isso o fato de que o próprio contexto cultural e de produção material contribui significativamente para o apagamento, manutenção ou ressurgimento de toda ideologia. Pensamos, neste momento, no terceiro nível em que a ideologia atua para o sucesso e a permanência das obras de Wilder no mercado editorial: o seu consumo por parte das massas.

Em sua vida pessoal, Laura Ingalls Wilder considerou felizes os tempos em que viveu com a família e, justamente por isso, “fechou” a coleção com um volume chamado *These Happy Golden Years*. Até então, a responsabilidade pelo sustento da família e pela manutenção de um sistema havia ficado a cargo de seus pais e, dessa forma, trabalhar em casa ou em outro lugar, fosse servindo mesas, fosse costurando, atuando como dama de companhia ou como professora, não lhe pesava sobre os ombros, porquanto seu salário somava ao principal — o do pai — como complemento para despesas com vestuário e escola para a irmã Mary. Esse é o contexto que a formou e que ela transmite na coleção que escreveu; todos sabemos disso. As complicações, como viemos a saber através de diários, correspondências com a filha e seu livro postumamente publicado, surgiram após o matrimônio, quando ela assumiu a responsabilidade sobre uma casa e uma concessão, a manter em companhia do marido. As dificuldades de uma terra seca e de todos os problemas narrados em *The First Four*

*Years* dão conta de uma falência que um sistema dominante apagou. Este estava presente no leste do país, em cujo local o sucesso era inegável.

A luta da mulher Laura para manter a si e à sua família, em companhia de um marido debilitado fisicamente e de uma filha pequena, fez com que ela agisse em várias direções, desde trabalhar em companhia do marido vendendo produtos da fazenda, até ficando em companhia da família do marido e, finalmente, atuando como escritora, a partir de 1915, quando contava com 48 anos, para o *The Ruralist*, escrevendo artigos acerca das tarefas diárias de uma esposa de fazendeiro. Essa alternativa fez com que ela, que já havia escrito um diário de viagem, despertasse sua vontade de escrever e produzisse o manuscrito *Pioneer Girl*, alguns anos mais tarde. Estava, então, vivendo nos anos 1920, quando a produção cultural e tecnológica dos Estados Unidos avançava vertiginosamente, embora seu isolamento na fazenda, um tanto quanto distante da metrópole, não permitisse que ela se desse realmente conta do que todo aquele movimento significava. Num país em que os consumidores trabalhavam continuamente, porque consumiam continuamente todas as novidades — de carros e casas a discos e filmes —, um livro em primeira pessoa, como *Pioneer Girl*, cujo olhar se dirigia ao passado em vez de celebrar o esplendoroso presente, não tinha utilidade para quem comandava o mercado editorial e “relatava” o que os leitores “desejavam” ler. Ademais, tratava-se de um relato em primeira pessoa e, portanto, de uma experiência particular e, que por isso, não representava outras experiências. Falamos, obviamente, dos interesses e das experiências de uma classe média, branca, trabalhadora, escolarizada e quase sempre proprietária de um imóvel, mesmo que fosse um apartamento num bairro mais periférico.

No entanto, quando os galpões das fábricas e os celeiros das fazendas ficaram abarrotados com estoques que não escoaram, quando a Bolsa de Valores quebrou, em 1929, e os Estados Unidos começaram, compulsoriamente, a pagar a conta de um cartão de crédito estourado — e até então alimentado pela fé numa expansão comercial, econômica e política ilusória e sem fim —, o enredo narrado de forma interrompida e amadora de Laura Ingalls Wilder passou a ser atrativo aos olhos de um mercado editorial que, de repente, ficou sem material apelativo o suficiente para conseguir algo a ser vendido em meio a uma crise geral. Os cidadãos assalariados e cuja escolaridade era média, e que até então eram dominantes, não conseguiam entender *como* aquele ciclo de fertilidade e fartura havia se rompido, e por que, naquele momento, não tinham dinheiro

para comprar os mesmos alimentos, para triturar no multiprocessador recém-adquirido. Em outras palavras, eles não conseguiam enxergar que a crise vivida há décadas pelos menos afortunados, desde os pequenos fazendeiros e arrendatários de terras até as periferias repletas de estrangeiros e negros que viviam na informalidade, havia finalmente chegado ao seu círculo, acordando-os para uma realidade que até então, imbuídos que estavam de uma consciência alienada e bastante estratificada, não se tinham dado conta de que existisse.

Naquele momento, surgia a necessidade material, como afirma Romines (1997:131), de produtos que socorressem uma sociedade faminta não só de alimento e carente de teto, mas sobretudo necessitada de uma cobertura segura de que seu mundo não havia de todo ruído. Dentre as várias possibilidades neste contexto de surgimento, há o material discursivo, nos mais vários âmbitos, desde o propriamente político, até o aparentemente descompromissado mas que, sempre, de uma maneira ou de outra, acaba por revelar em si mesmo as suas condições de possibilidade:

A ideologia é antes uma questão de “discurso” que de “linguagem” — mais uma questão de certos efeitos discursivos concretos de significação como tal. Representa os pontos em que o poder tem impacto sobre certas enunciações e inscreve-se tacitamente dentro delas. [...] antes; o conceito de ideologia tem como objetivo revelar algo da relação entre uma enunciação e suas condições materiais de possibilidade, quando essas condições de possibilidade são vistas à luz de certas lutas de poder centrais para a reprodução (ou, para algumas teorias, a contestação) de toda uma forma da vida social (EAGLETON, 1997: 195).

Eagleton (1997) nos explica, assim, que a ideologia não *cria* um discurso, mas *está* em um discurso, e porque está entremeadada nesse tecido discursivo, é capaz de representar o poder de tal forma, que as pessoas mal se dão conta disso. Nesse sentido, é possível afirmar que Laura Ingalls Wilder tinha plena consciência de que era formada por uma consciência e que desejava transmiti-la através de um discurso e de uma linguagem cuidadosamente construídos. Porém, ela não tinha a mesma consciência de que aquilo em que acreditava era falso, do ponto de vista absoluto e não somente do recorte no qual se encontrava, e muito menos tinha ciência de que, apesar de sua posição política fortemente contra o governo de Roosevelt, seu trabalho se prestava aos interesses políticos então vigentes. Isso porque, ao atender aos interesses da ideologia na qual

acreditava e segundo da qual sua identidade se constituía, Wilder inevitavelmente se atedia às necessidades políticas da massa dominante que desejava a todo custo manter-se no poder. Acerca desta relação, Eagleton (1997) didaticamente explicita:

Se devo persuadir de que é realmente do seu interesse que eu seja interessado, então só poderei ser efetivamente interessado se me tornar menos assim. Se os meus interesses, para florescerem, têm de levar em conta os seus, então serão redefinidos com base nas suas próprias necessidades, deixando assim de identificar-se consigo mesmos. Mas os seus interesses também deixarão de identificar-se consigo mesmos, uma vez que agora foram retrabalhados de modo a serem alcançados somente a partir da matriz dos meus [...] Uma classe que consiga universalizar seus objetivos deixará de se apresentar como um interesse parcial; no auge do seu poder, esse poder irá efetivamente desaparecer. (EAGLETON, 1997: 61).

Com base na relação dialética apresentada pelo teórico, entendemos como os interesses se mesclam e os conflitos de poder acabam por ser minimizados ou ao menos disfarçados, escondidos sob uma aparência de concessão em prol do interesse do outro — o que, no caso de Wilder e do contexto de produção dos *Little House Books*, significa dizer que os leitores das obras que eram partidários de Roosevelt provavelmente souberam fazer as devidas manobras discursivas para convencer os outros de que seu interesse pelas obras de Wilder se dava não por uma questão de pragmatismo e de controle ideológico (para restabelecer um sistema e uma ordem social), mas se ligava às idéias de patriotismo e saudosismo.

Cabe, neste ponto do ensaio, explicitar o modo como trabalhamos a questão do “discurso” e como entendemos a relevância das obras de Wilder em seu contexto de surgimento e consumo. Com relação a este segundo ponto, não pretendemos, e tampouco enunciamos em lugar algum de todo o nosso trabalho, que as obras da escritora Laura Ingalls Wilder são o estandarte de uma cultura e de uma ideologia, e que foram de tal modo comercializadas e consumidas, que se tornaram responsáveis pelo destino de uma nação. Antes disso, o que estivemos trabalhando, durante todo o tempo, foi a série de elementos aparentes que confirmam sua inscrição no rol das inúmeras obras de igual ou maior relevância, que desempenharam o mesmo papel, no mesmo contexto de surgimento e consumo. No que tange à questão do discurso, não dispensamos as afirmações de que ele constitui um sujeito e de que ele representa o poder. No entanto, deixamos bastante evidente, em nosso trabalho, nossa interpretação

acerca dele, segundo a qual o discurso não é independente e não cria ou representa vários poderes, mas somente um único poder, posto que, em nossa concepção, há uma relação dialética no que é composto por somente dois lados: o dominante e o dominado, tal como anteriormente colocamos.

O que tentamos colocar em evidência, até este momento, foi a relação entre as intenções ideológicas de Wilder e os interesses do governo vigente nos anos 1930, que se serviram de seu trabalho, dentre tantas outras medidas — econômicas, sociais, culturais, e até coercitivas — para restabelecer a ordem capitalista e recolocar a roda do sistema centrada no eixo e em movimento. Dito de outro modo, ela escreveu para reafirmar seus valores porque acreditava estes serem divergentes dos que o governo aparentemente pregava, enquanto Roosevelt se valia de manobras várias para restabelecer justamente os mesmos valores — porque, no início de tudo, está a mesma ideologia, a mesma origem parcial que eles jamais julgariam questionável. Esse seria, pois, um lado da moeda que representa, para nós, o terceiro nível em que a ideologia trabalha. O outro lado da moeda representa, então, a relação entre as obras de Wilder e seus primeiros leitores propriamente ditos, e o contexto de consumo destas obras. Numa palavra, as perguntas que devemos responder agora são, primeiramente, o que motivou tal leitura, e como se estabelece a relação entre a produção e o consumo dos *Little House Books* — ou, mais acuradamente, como se constitui, numa visão mais ampla, o terceiro nível em que a ideologia trabalha no contexto de surgimento, produção e consumo de tais livros.

Para que possamos responder a tais questões, é necessário, antes de tudo, realizarmos uma breve reflexão sobre o ponto que une de fato estes dois lados: a produção, isto é, o processo de escritura das obras propriamente dito, e o consumo, ou seja, a leitura dos livros. Com isso, não desejamos abordar o processo técnico de escritura e tampouco realizar um mapeamento sociológico detalhado e exaustivo do contexto sócio-histórico, mas retomar algumas questões e levar o leitor a compreender que, para que esta relação seja estabelecida, há de se considerar, primordialmente, um outro aspecto: o tempo.

A face do tempo à qual nos referimos é, assim, aquela que faz escoar os dias, e que portanto decorre no relógio. Porque, numa época em que o homem trabalha marcando seu ponto em um cartão picotado por uma máquina oito horas por dia, estas contabilizadas por cada empresa que faz seu balanço para calcular lucros e despesas com recursos, o tempo passa a atuar como divisor de águas entre aquilo que torna possível a sobrevivência material do homem e o que o “alimenta” e o distrai de suas

obrigações. Colocamos em evidência, pois, a *divisão* do tempo entre trabalho e lazer, para que possamos entender como e em que medida ele estrutura a vida de Wilder e dos leitores, bem como permite o surgimento de suas obras.

Nesse sentido, devemos nos lembrar de que, em 1932, quando *Little House in the Big Woods* foi publicado, os Estados Unidos já se encontravam em meio à crise que fez, no ano seguinte, Franklin D. Roosevelt assumir a presidência do país. Falamos, então, das pessoas que, devido à quebra da Bolsa de Valores, perderam seus empregos, deixaram de poder pagar as prestações de suas casas nos bancos e até mesmo de poder comprar seus alimentos com o mesmo padrão — ou ainda ficaram à margem do acesso à comida e/ou moradia. Este foi, na verdade, o contingente de trabalhadores que foram dispensados das empresas cuja produção parou e cujos estoques estavam muito acima do limite corrente. Em tal contexto de crise, as primeiras coisas a serem eliminadas da folha de despesas de uma família foram as saídas para teatros, cinemas e lanchonetes, a compra constante de livros e jogos, o uso contínuo do automóvel — quando este não era vendido, caso houvesse possibilidade de venda — e a compra de outros supérfluos, desde maquiagem e LPs até os modernos eletrodomésticos à disposição em cada vitrine. Em seguida, economizava-se na água, na energia elétrica, nas idas e vindas à cidade, nas roupas, agora remendadas, e em tudo o que fosse possível. Em um contexto como o dos anos 1930, tais cortes representavam sacrifícios significativos que, aos poucos, colocavam em xeque a validade e a extensão do sistema econômico capitalista vigente. Como dissemos antes, nunca a ameaça de um governo comunista (ou socialista, ao menos) pareceu tão real ao país.

A questão é que, para quem já vivia na fazenda, o estilo de vida frugal e o reaproveitamento das matérias-primas, bem como a falta de tantos “confortos” não representou o mesmo impacto que nas áreas urbanas — o que não significa, necessariamente, que não tenha gerado impacto. Na verdade, este foi muito mais sentido sob o aspecto econômico, pois, além de haver safra excedente não vendida (o que fazia baixar o preço do produto), o governo passou a ditar os preços e a comprar os excedentes para queimá-los e não permitir a desestabilização da balança comercial americana, como bem explica o historiador Arthur Schlesinger Jr. (1958). O tempo ali não era medido no cartão de ponto, mas por meio da produção que, pontualmente, parou de existir em alguns lugares e foi drasticamente reduzida em vários outros.

Por outro lado, àqueles que estavam nas áreas urbanas, restavam duas alternativas: para os ainda empregados, a solução era voltar para casa e ali permanecer com a família após o trabalho e, para aqueles sem emprego, ficava a necessidade de lutar pela sobrevivência e de permanecer o mais junto possível dos seus para tentar, juntos, economizar o que havia, fosse comida ou outro bem qualquer. De toda forma, dada a grave crise financeira, todos passaram a permanecer muito mais tempo em casa juntos, como estratégia de contenção de despesas, assim, o tempo gasto fora de casa foi drasticamente reduzido.

Como consequência direta dessa necessidade, o tempo de trabalho foi em grande parte substituído pelo tempo livre, pois, uma vez que não se trabalhava — ainda que por falta de emprego —, o tempo ocioso era comumente entendido como livre. No entanto, o que era aparentemente livre era, na realidade, imposto pela crise: os homens não trabalhavam por não terem oportunidade, e não porque se tratava de uma escolha. Num regime que visa ao lucro, o tempo medido em horas e pontuado num cartão é livre somente em duas ocasiões. A primeira delas é quando ele constitui a folga entre um período de trabalho e outro, pois, “[...] segundo a moral do trabalho vigente, o tempo em que se está livre do trabalho tem por função restaurar a força do trabalho [...]” (ADORNO, 2002: 116). Trata-se, como comumente sabemos, de uma estratégia que visa, no final de um processo, à economia, dado que um trabalhador que possui descanso constante não necessita, nos padrões normais de atividade, ir constantemente ao médico e gerar gastos com medicações e licenças, e tampouco se desestrutura mentalmente e apresenta risco de contestação e violência no meio de trabalho. Nesse sentido, a liberdade passa a ser prevista, ditada e autorizada pelo empregador e, justamente por isso, constitui um paradoxo, posto que, como afirma o sociólogo alemão, a “liberdade organizada é coercitiva” (ADORNO, 2002: 117). Mediante a existência de um trabalho vendido como mercadoria, cria-se a necessidade desta liberdade, que é então “funcionalizada e reproduzida pelo comércio” (ADORNO, 2002: 117).

Uma vez gerado o tempo livre como forma de prever trabalho constante e cumprimento de períodos e prazos sem maiores incidentes, o sistema procura cobrir o outro nicho de mercado, e o comércio passa a organizar o tempo livre, oferecendo-o como mercadoria para os trabalhadores que, inicialmente, param para se restabelecer do cansaço causado pelo trabalho. Exemplos dessa organização da vida social segundo o regime do lucro são o *camping*, este comentado por Adorno (2002), e atualmente o turismo ecológico ou

as viagens de férias. No final, devido à necessidade de liberdade — do tédio causado pelo trabalho, que segundo o filósofo alemão tem suas divisões bastante rígidas (p. 119) —, o capital reverte para o ponto de partida, restando aos trabalhadores a ilusão de que seu tempo é realmente livre.

A segunda ocasião em que o tempo é considerado livre acontece quando o sujeito não está trabalhando por estar desempregado. Porém, diferentemente do que ocorria em outras épocas, quando o ócio era sinal da fartura e da tranquilidade de quem podia se sustentar sem que precisasse trabalhar, o *status* de quem não possui um emprego para prover suas necessidades materiais é nulo, pois onde não há oportunidade de trabalho, não há possibilidade de venda da força de trabalho e, conseqüentemente, não há dinheiro — o que, por fim, não permite que o sujeito se insira no círculo social dominante e passe a ter uma sub-existência, já que, ainda segundo a moral do trabalho vigente, ter trabalho significa ter dignidade.

Por um lado, o primeiro tipo de “tempo livre” era o que contava para Laura Ingalls Wilder. Com uma filha já crescida e a vida estabilizada, regulada em um dado número de horas para realizar suas tarefas na fazenda, Wilder começou a produzir suas matérias para jornal e, mais tarde, a escrever ficção — sabemos até mesmo que produziu um livro ilustrado de poesias. O que ela fazia era, então, o que muitos conhecem como *hobby*, ou seja, a dedicação de seu tempo não remunerado à execução de tarefas que distraiam e tragam satisfação àqueles que a executam. Em um grande número de vezes, é durante este tempo que as pessoas cantam, desenham, pintam, ou produzem o que denominam “arte”. Adorno (2002), no entanto, explica em seu ensaio que a verdadeira arte é fruto de *trabalho* e que, uma vez que o *hobby* é a produção de algum material ou execução descompromissada e não aprofundada de uma tarefa, ele não dá espaço à arte propriamente dita e, assim sendo, o resultado dele é sempre a mercadoria, a reificação do que, sob outras condições que não as da “*pseudo-atividade*”, poderia de fato ser arte. Em suas palavras,

A “arte” como *hobby* é supérflua, imitativa, sem sentido, e apenas preenche uma “necessidade social”. O “Do it yourself”, um tipo de comportamento recomendado atualmente para o tempo livre, inscreve-se, não obstante, em um contexto mais amplo. Eu já o designei, há mais de trinta anos atrás, como *pseudo-atividade*. Desde então, a pseudo-atividade ampliou-se assustadoramente, também e precisamente entre aqueles que se sentem como questionadores da

sociedade. [...] Pseudo-atividade é espontaneidade [propositalmente] mal-orientada. [...] Pseudo-atividades são ficções e paródias daquela produtividade que a sociedade, por um lado, reclama incessantemente e, por outro lado, refreia e não quer muito nos indivíduos (ADORNO, 2002: 122-3).

A noção de tempo livre passa, então, a ser subvertida no caso de Wilder, posto que suas atividades se iniciam como *hobby* e vontade sincera de escrever sobre o que se conhece e o que se gosta para, paulatinamente, transformar-se em um *trabalho remunerado*. Dito de outro modo, quando as suas economias sofreram o forte impacto da política do *New Deal*, aquilo que anteriormente era tido como *hobby* — a elaboração textual de suas memórias, guardadas em algum canto da fazenda Rocky Ridge — passou por um amplo processo de reescritura, com a inserção de várias técnicas e estratégias narrativas, bem como a supervisão de sua filha Rose Wilder Lane (também escritora), e gerou frutos duradouros, tanto em termos de economia e estabilidade para os Wilders — o que, em meio à crise financeira, era um fato extraordinário —, quanto em permanência na memória coletiva das gerações de crianças que leram seus livros. Numa palavra, o trabalho de escritura dos *Little House Books* dependeu, economicamente, de um contexto econômico e político crítico e, justamente por isso, sobreviveu à sua época.

A partir do momento em que compreendemos como funcionou a etapa de escritura das obras, a questão torna-se abordar o outro lado da moeda sobre o qual comentamos acima, ou seja, o que motivou o consumo (a leitura) de tal produção material. Isso porque, se a sociedade “não quer” e “refreia” a atividade, devemos entender como houve o consumo dos *Little House Books*. Ele é, na verdade, inerente ao próprio contexto histórico e à segunda ocasião em que o tempo é considerado livre, porque tratamos com uma população que se encontrava em grande parte desempregada. Ora, dadas às condições de sobrevivência, já mencionadas, quase nada restava a eles que fosse barato o suficiente para ser adquirido e capaz de proporcionar satisfação e bem-estar a tal classe desamparada. Uma das alternativas que tomou o mercado foi, como informa Ann Romines (1997:113), o jogo de tabuleiro com o nome sugestivo de *Monopoly* — conhecido no Brasil como *Banco Imobiliário* —, em que seis pessoas podem jogar ao mesmo tempo, e cujos objetivos são a maior aquisição possível de terrenos e imóveis e o enriquecimento constante através da “negociação” desses “bens”. Para pessoas que mais nada possuíam de seu, na esfera real, tratava-se de um eficiente ponto de fuga e, ideologicamente, de controle da insatisfação, se pensarmos que,

alternativamente, como utopia, eles continuavam a realizar o sonho americano de enriquecimento e progresso constantes.

A outra alternativa barata de consumo era a leitura, porque, assim como o jogo coletivo, tratava-se de um material inúmeras vezes reutilizável e, melhor ainda, que podia muitas vezes ser retirado como empréstimo em bibliotecas escolares e municipais — lembremos que a população em questão era a mesma branca, letrada e outrora com fonte estável de renda. Assim, o rol de produtos disponíveis para consumo variavam de clássicos canônicos e romances romanescos (para as moças e donas-de-casa) a uma literatura marginal de esquerda que então florescia como resultado de um movimento político surgido ainda nos anos 1920, e fortalecido após a quebra da Bolsa de Valores.

Dentre os exemplos de literatura de esquerda, encontramos o emblemático nome de John Steinbeck, cuja produção atingiu *status* de obra-prima. *The Grapes of Wrath* (1939) deu ao autor o prêmio Nobel de literatura, e logo foi transformada em filme.

John Steinbeck foi, no entanto, um feixe de luz que saiu por entre a fresta de uma porta somente entreaberta, e nunca escancarada pela mídia, pela crítica ou pelo governo vigente na primeira metade do século XX, principalmente entre as décadas de 1920 e 1940. Vários autores que dedicaram suas vidas a um gênero literário de cunho mais realista tiveram sua produção obscurecida pela falta de interesse mercadológico e, sobretudo, ideológico, e somente em décadas recentes tiveram seus trabalhos redescobertos pelo filão editorial que explora aspectos “pluralistas” da produção cultural. Trata-se do conjunto de autores pertencentes a uma corrente de esquerda e cuja literatura se baseava muito mais na experiência e no contexto social e político em que haviam sido criados, do que na ficção propriamente dita.

Dentre esta esquerda literária marginalizada, figuram dois exemplos que, muitos anos depois, tomaram proporções maiores e obtiveram reconhecimento tardio pelo conjunto das obras. Falamos, aqui, de Jack Conroy e Nelson Algren, que juntos trabalharam ativamente em prol da divulgação de autores novatos de direção política eminentemente de esquerda.

Autores como Jack Conroy e Nelson Algren estavam comprometidos com a experiência e com as condições de vida dos trabalhadores marginalizados que a população americana dominante não reconhecia. Conroy, filho de imigrantes, nasceu no final do século XIX em meio à comunidade de mineradores e ali se criou. Chegou a freqüentar a

Universidade do Missouri por um semestre, mas a necessidade financeira o fez trilhar caminhos nada triviais. Sua experiência pessoal não era, como sabemos, de interesse para o mercado, e, após 14 recusas sucessivas de editores, a sua primeira produção — originalmente uma autobiografia — acabou por ser transformada em um romance, do qual o sugestivo título é *The Desinherited*, publicado em 1933. Dois anos depois, publicou *A World to Win*, recebido com igual entusiasmo pelo grupo de escritores marginalizados e pelos comunistas.

O trabalho mais significativo do ponto de vista da contribuição política à classe de escritores marginalizados foi, porém, alcançado em parceria com Nelson Algren, então jovem jornalista recém-formado que, devido à Depressão, não encontrava emprego. Criado em meio aos cortiços de Chicago, junto à comunidade polonesa, Algren tampouco seguiu uma trilha comum em sua vida. Em suas andanças em direção ao sudeste do país, trabalhou em vários empregos temporários, tais como ajudante de *Carnival* e frentista de posto de gasolina. Este trabalho lhe rendeu experiência suficiente para que escrevesse sua primeira obra, *So Help Me*, publicada em uma revista chamada “*Story*”, em 1933. A partir de então, envolveu-se com o partido comunista e atuou política e literariamente em prol do gênero que é conhecido nos Estados Unidos como “*Midwestern Literary Radicalism*”. Junto com Conroy, em 1939, fundou a *New Anvil*, revista literária em que o propósito era a divulgação de artistas desconhecidos de verve comunista, cujas histórias partissem, refletissem e se dirigissem à comunidade marginalizada de imigrantes, desempregados, drogados, prostituídos e, o pior de todos os males, abandonados pelo governo e pela sociedade. Estas eram as condições de produção que fomentaram, por exemplo, não só o surgimento de Steinbeck, Conroy e Algren — cujo trabalho expressava uma linguagem crua, direta e seca sobre esta realidade —, mas outros autores, como William Carlos Williams, que chegou a publicar nesta revista, e John dos Passos.

Fosse por uma questão financeira — a revista era vendida a 15 centavos de dólar, o exemplar —, ou por pressão histórica causada pelos rumores da Segunda Guerra Mundial, a revista chegou somente à sua sétima edição. A partir disso, seus editores tiveram outros interesses profissionais, embora nunca se desligassem daquilo que os havia formado, ou seja, de sua própria história.

Todavia, o controle político, como nos explica Schlesinger Jr. (1958), não advinha de um governo socialista e tampouco desinteressado que não dirigisse seu olhar a tal movimento político e cultural: além dos burburinhos que corriam as baias dos departamentos do governo, em busca de saber quem era ou não do partido comunista — o que desencadeou o desligamento voluntário (e o não voluntário) e a transferência de departamento de uma série de pessoas —, a cultura era tutelada de perto pelo governo do *New Deal* que, em primeira instância, como forma de aplacar os ânimos e manter sob vigilância os contestadores, criou a *WPA* — *Works Progress Administration* —, à qual era destinada verba para patrocinar concertos sinfônicos, guias turísticos, murais e produções teatrais. Dentre os vários programas de “fomento à cultura”, constava um destinado ao trabalho de nada menos do que o próprio Algren, fato que torna ainda mais evidente o controle de tais produções que ameaçassem a aparente estabilidade ideológica regida pela classe dominante. Tal programa teve curta duração: na fase seguinte do plano de governo, uma vez “contempladas” as necessidades da população e frente à “falta de recursos financeiros” para sua manutenção, a *WPA* foi eliminada da lista de programas até então fomentados.

O controle não recaía, porém, em uma literatura que apelasse àquela mencionada série de crenças e valores que constituem a ideologia norte-americana e, conseqüentemente, sua identidade. No rol de livros com alta taxa de vendas, constavam os *Little House Books*, publicados quase anualmente. Em *Constructing the Little House: Gender, Culture and Laura Ingalls Wilder* (1997), Ann Romines reproduz o folheto anexado ao livro *By the Shores of Silver Lake*, de Wilder:

*One of the persistent strengths of the Little House series has been its capacity to reinforce the stories many U.S. readers have most wanted to hear. A typical early review suggested that the series was an invaluable (postwar) national resource: “If our country can ... work earnestly to solve its own problems at the same time that it carries its share of world responsibilities, it will be through vision of our children their integrity and idealism, gained in homes like the home of the ‘Little House’ books” (quoted on flyleaf, SSL [By th Shores of Silver Lake], [1971], unpagged) (ROMINES, 1997: 144).*

O texto auto-explicativo não deixa margem para outra interpretação que não a reafirmação dos interesses ideológicos da classe dominante e do ponto de vista sob o qual enxergavam as obras, isto é, do utilitarismo de uma mercadoria que, além de gerar

lucro direto, cumpria o papel de novamente doutrinar os leitores, assim como várias outras faziam.

Desse modo, diante da “necessidade” de “distração” — ou, melhor dizendo, fuga de uma realidade difícil — e da marginalização de uma literatura de esquerda, restava às pessoas lerem esse tipo de material social cuja função passa, claramente, a ser não a ingênua intenção da autora de “testemunhar a História” e reafirmar os feitos de seus antepassados, mas restabelecer a segurança, para a classe dominante, de sua permanência no poder, e para a classe dominada, da ordem social. Afinal, ela não pode ficar com seu tempo ocioso, como Adorno (2002) ironicamente comenta:

A falta de fantasia, implantada e insistentemente recomendada pela sociedade, deixa as pessoas desamparadas em seu tempo livre. A pergunta descarada sobre o que o povo fará com todo o tempo livre de que hoje dispõe — como se este fosse uma esmola e não um direito humano — baseia-se nisso [à obrigação de se distanciar da fantasia para se adaptar ao sistema] (ADORNO, 2002: 120).

No todo, o processo de leitura e consumo de tal produto social — que só poderia ter surgido mediante as condições de possibilidade que temos analisado até este ponto — partem de um mesmo ponto: o contexto histórico propício ao sucesso de obras como as de Wilder. É, pois, essa relação entre escritura e leitura que compõe o terceiro nível de atuação da ideologia.

Diante do complexo trabalho realizado pela ideologia, o leitor pode ser levado a crer que Laura Ingalls Wilder obteve sucesso absoluto em sua tarefa de transmiti-la, indo muito além do que ela inicialmente havia imaginado. Afinal, o que temos mostrado aqui é cada aspecto abarcado pela ideologia e o modo como ela atua em cada um dos níveis abordados, sem que os deixe desamparados. Numa brilhante conclusão sobre o papel da ideologia, Eagleton (1997) desenvolve o que justamente enxergamos no processo de surgimento, produção e consumo dos *Little House Books*:

A ideologia em suas formas dominantes é muitas vezes vista como uma solução mítica ou imaginária de tais contradições, mas seria imprudente superestimar seu sucesso em alcançar esse objetivo. Não é nem um conjunto de discursos difusos nem um todo descosido; se seu impulso é identificar e homogeneizar, é, não obstante, marcada e desarticulada por seu caráter *relacional*, pelos interesses conflitantes

entre os quais deve manobrar incessantemente. Ela não é, como certo marxismo historicista parece sugerir, o princípio fundador da unidade social, mas antes tenta, diante da resistência política, reconstituir essa unidade em um nível imaginário. Como tal, nunca pode ser simples “inefabilidade” ou pensamento negligentemente desconectado; pelo contrário, deve afigurar-se como uma força social organizadora que constitui ativamente sujeitos humanos nas raízes e sua experiência vivida e busca equipá-los com formas de valor e crença relevantes para suas tarefas sociais específicas e para a reprodução geral da ordem social (EAGLETON, 1997: 194).

Todos os aspectos envolvidos num processo social material como este estão explicados e parecem aparentemente acomodados. Entretanto, mesmo a mais planejada das produções deixa transparecer, através de suas brechas, o conflito que a gerou, ou seja, as condições que possibilitaram seu surgimento. A esse respeito, o autor de *Ideologia* (1997) expõe:

As “rupturas” do texto, escreve Habermas, “são lugares onde prevaleceu forçosamente uma interpretação que é alheia ao ego, embora produzida pelo eu. ... O resultado é que o ego necessariamente engana a si mesmo a respeito de sua identidade na estrutura simbólica que produz conscientemente” (EAGLETON, 1997: 122).

Isso significa dizer, então, que os *Little House Books* são, como toda obra, permeados de momentos em que figura o contexto histórico que motivou seu surgimento e seu consumo. Porque, embora os pequenos episódios que compõem cada volume — que, por sua vez, compõem a saga — estejam muito bem urdidos numa trama cujo resultado é a aparência constante de um mundo conciliado e quase pré-capitalista, eles trazem em si momentos constantes de revelação da crise pós-Depressão.

Todavia, não se trata de dirigir o olhar crítico aos momentos em que a crise é aparente, como quando, em *Little Town on the Prairie*, hordas de rexenções reduzem toda a colheita de milho de Pa Ingalls a espigas vazias, privando-o da oportunidade de obter, a partir daquilo, o dinheiro necessário para enviar Mary ao colégio para cegos em Iowa. Crises como esta são, na verdade, parte do esquema romanesco que ilustra os pequenos momentos de tensão para serem em seguida superados sem maiores complicações — no caso, mediante a venda de uma das vacas que tinham no estábulo. Episódios como estes somente corroboram para a reafirmação da superioridade da classe dominante ali representada, e são portanto tão planejados quanto os momentos em que tudo parece

estar na mais perfeita ordem. O narrador, então, não se engana e não se deixa levar por aquilo que o nutre no momento histórico em que escreve, mas policia-se para que este não emerja no texto que compõe. Assim, este “policimento” acaba sendo exatamente a venda que Wilder coloca sobre seus olhos e os do leitor, porque ao acreditar na ideologia que perpassa coletivamente a sociedade norte-americana, ela engana a si mesma e ao público para o qual escreve. Tal engano não é, como sabemos, proposital, mas inconsciente e, como Habermas coloca e Eagleton (1997) retoma, alheio à sua pessoa.

O chamamos de “engano” é, portanto, exatamente aquilo para o que devemos dirigir nossa atenção. Trata-se, deste modo, de ver onde é possível encontrar o deslocamento, ou seja, esses momentos em que a crise permanece latente porque tudo é descrito ou relatado como se não houvesse problema algum ou como se o narrador desconhecesse a realidade histórica daqueles que primeiro leram o que ele compôs.

A questão é que este não é, como alguns podem vir a imaginar, um momento especial de “epifania”, de “revelação” do objeto que ora estudamos. Na verdade, viemos discutindo e colocando à mostra, ao longo deste ensaio e dos outros dois que compõem nosso trabalho, sob diferentes aspectos, vários momentos em que isso ocorre. Um dos exemplos mais emblemáticos é, em nosso ponto de vista, a compra e a criação da leitoa, em *Farmer Boy*, visando ao lucro com a venda dos leitões que viessem a nascer daquele animal, quando na verdade o que a sociedade assistia na época, isto é, 1933, era a uma crise econômica que “obrigava” o governo a realizar a matança de 6 milhões de leitões, de forma a equilibrar a balança comercial do país (Schlesinger Jr., 1958). Claramente, trata-se não do retrato, ou melhor, do relato de um evento na vida de Almanzo Wilder, mas provavelmente uma evidente resposta que Wilder deu à intervenção política na economia rural, proporcionada pelo *Agricultural Adjustment Act*, por parte de um governo que ela definitivamente desaprovava.

Outro grande exemplo a ser retomado neste momento é o desfecho do livro *Farmer Boy*. Lembremos, pois, que o livro foi publicado em 1933, após o sucesso de *Little House in the Big Woods*, e que foi para Wilder a salvação econômica de uma lavoura que ela e seu marido, enquanto fazendeiros, não viram acontecer devido à crise gerada pela quebra da Bolsa de Valores. Discutimos em outros ensaios, do ponto de vista literário e do ponto de vista histórico, as condições de surgimento e a composição do volume, e explicamos que Rose Wilder Lane era leitora e conselheira literária de sua

mãe. Revelamos, ainda, que o mercado editorial exigiu que o desfecho de *Farmer Boy*, originalmente fiel ao relato de Almanzo, fosse alterado, de forma a fechar um ciclo de otimismo e superação das personagens que, uma vez universalizadas, representavam sem maiores dificuldades, o pensamento coletivo da nação. Desta maneira, o final deixou de tratar da transferência da família Wilder para outro Estado e passou a ser uma lição que James Wilder dá a seu filho sobre o que é ser um fazendeiro, ecoando ali o “eterno” discurso jeffersoniano dos Estados Unidos como uma nação de fazendeiros:

*Suddenly he realized that Father had spoken to him. He swallowed, and almost choked on pie.*

*“Yes, Father,” he said.*

*Father was looking solemn. “Son,” he said, “you heard what Paddock said about you being apprenticed to him?”*

*“Yes, Father.”*

*“What do you say about it?” [...]*

*“Well, son, you think about it,” said Father. “I want you should make up your own mind. With Paddock, you’d have an easy life, in some ways. You wouldn’t be out in all kinds of weather. Cold winter nights, you could lie snug, in bed and not worry about young stock freezing. Rain or shine, wind or snow, you’d be under shelter. You’d be shut up, inside walls. Likely you’d always have plenty to eat and wear and money in the bank.”*

*“James!” Mother said.*

*“That’s the truth, and we must be fair about it,” father answered. “But there’s the other side, too, Almanzo. You’d have to depend on other folks, son, in town. Everything you got, you’d get from other folks.*

*“A farmer depends on himself, and the land and the weather. If you’re a farmer, you raise what you eat, you raise what you wear, and you keep warm with wood out of your own timber. You work hard, but you work as you please, and no man can tell you to go or come. You’ll be free and independent, son, on a farm.”*

*Almanzo squirmed. Father was looking at him too hard, and so was Mother. Almanzo did not want to live inside walls and please people he didn’t like, and never have horses and cows and fields. He wanted to be just like Father. But he didn’t want to say so.*

*“You take your time, son. Think it over,” Father said. “You make up your mind what you want.”*

*“Father!” Almanzo exclaimed.*

*“Yes, son?”*

*“Can I? Can I really tell you what I want?”*

*“Yes, son,” Father encouraged him.*

*“I want a colt,” Almanzo said. “Could I buy a colt all my own with some of that two hundred dollars, and would you let me break him?”*

*Father’s beard slowly widened with a smile. He put down his napkin and leaned back in his chair and looked at Mother. Then he turned to Almanzo and said:*

*“Son, you leave that money in the bank.”*

*Almanzo felt everything sinking down inside him. And then, suddenly, the whole world was a great, shining, expanding glow of warm light. For Father went on:*

*“If it’s a colt you want, I’ll give you Starlight.”*

*“Father!” Almanzo gasped. “For my very own?”*

*“Yes, son. You can break him, and drive him, and when he’s a four-year-old you can sell him or keep him, just as you want to. We’ll take him out on a rope, first thing tomorrow morning, and you can begin to gentle him” (WILDER, 1933: 366-72).*

O que fazemos, então, é retomar o trecho para explicar que, do ponto de vista do conteúdo político e econômico, o texto deixa aparentar todas as marcas de uma classe que lutava contra o seu desaparecimento ou seu controle frente ao forte e inexorável movimento do rolo compressor capitalista industrial do período de Depressão. Trata-se, como podemos ver, de uma tentativa final, após a construção de um “manual” realizado em prol da conservação dos valores e crenças americanos — leia-se da *ideologia* que formou Wilder, parte integrante da classe dominante americana —, de argumentar em favor da relevância e independência da classe de fazendeiros, agora controlada pelo pulso firme de um governo que era, na época, considerado socialista. Além disso, um desfecho como este proporcionou a Wilder sua estabilidade financeira, ao mesmo tempo em que transmitiu sua ideologia a um público que dispunha de tempo para ler o que lhe caísse nas mãos e fosse barato de ser .

“Tempo” parece ser, como dissemos, a palavra-chave que une os três níveis em que a ideologia trabalha nas obras de Wilder e, assim como se faz essencial no estabelecimento das relações entre tais níveis do processo social material dos *Little House Books*, torna-se essencial para que possamos tecer nossas considerações acerca dos deslocamentos latentes na obra, pois uma vez que o contexto de surgimento desta foi justamente a disponibilidade de tempo, tanto para a sua produção quanto para o seu consumo, com ele passamos a contar para fundamentar a interpretação aqui apresentada.

De um modo geral, e de acordo com a ideologia que perpassa o imaginário coletivo norte-americano, “tempo é dinheiro”. Sabemos que as raízes do ditado popular jazem no calvinismo — este, por sua vez, calcado nos valores capitalistas nascidos muito antes dos Estados Unidos existirem como nação. Além disso, sabemos que uma vez louvado o trabalho como forma de dignificar o homem e agradar a Deus (que, segundo a filosofia religiosa de Calvino e na qual muitas religiões protestantes se basearam, via o lucro com bons olhos), o ganho constante de dinheiro passa a ser considerado positivo.

Assim, tudo o que fosse contrário a esta crença e ao valor do trabalho não era digno de ser considerado e não pertencia à classe que tinha o poder de determinar como as leis sociais deveriam funcionar naquela sociedade.

Em *Farmer Boy*, o dinheiro e sua relação direta com o trabalho é desenvolvido como tema subjacente à educação que Almanzo Wilder recebe de seu pai. Nesses momentos, o que o leitor encontra é um apanhado de lições de moral, de fundo religioso, que apregoa o horror ao ócio — como, aliás, convém bastante ao capitalismo e seu sistema de trabalho, de acordo com o que nos lembra Adorno (1962:113) no início de seu artigo “tempo livre”.

Em outras ocasiões, exploramos bastante a relação entre o tempo e o trabalho no que concerne à estrutura romanesca e à ideologia que formou Wilder e que ela, portanto, transmite. Deixamos para tratar, aqui e de forma um pouco mais aprofundada, a questão do tempo e de como ele se relaciona diretamente com o contexto de surgimento do volume. Isso porque tratar deste aspecto antes equivaleria a “transcender” o universo literário sem que com isso pudéssemos oferecer ao leitor a oportunidade de entender que não se trata de sair do texto literário para explicá-lo, e sim entender que a própria História é a causa de sua existência. Dito de outro modo, as condições de produção dos volumes permanecem latentes o tempo todo. Em *Farmer Boy*, por exemplo, a personagem Almanzo pergunta ao pai o motivo de ele não usar uma máquina para debulhar os grãos:

*Almanzo asked Father why he did not hire the machine that did threshing. Three men had brought it into the country last fall, and Father had gone to see it. It would thresh a man's whole grain crop in a few days.*

*“That's a lazy man's way to thresh,” Father said. “Haste makes waste, but a lazy man'd rather get his work done fast than do it himself. That machine chews up the straw till it's not fit to feed stock, and it scatters grain around and wastes it.*

*“All it saves time, son. And what good is time, with nothing to do? You want to sit and twiddle your thumbs, all these stormy winter days?”*

*“Not!” said Almanzo. He had enough of that, on Sundays (WILDER, 1933: 308).*

Em outro momento, exploramos o excerto para desenvolver a relação entre o dinheiro e o trabalho; porém, o que mais nos chama a atenção é a questão do tempo aí envolvida.

Há, sem dúvida, o argumento válido de que a pressa traz o desperdício de grãos, e este se refere diretamente à questão financeira anteriormente tratada. No entanto, o que está em jogo agora é entender que, embora os americanos sempre tenham mantido a crença no trabalho como fonte de dignidade e honra, e tenham se esforçado para manter um ritmo e uma rentabilidade constantes, em 1933, ano de publicação de *Farmer Boy*, “tempo” era algo disponível justamente porque as indústrias e o comércio — fontes pagadoras dos bens de consumo produzidos em ampla escala — haviam dispensado seus operários e empregados devido à crise causada pela quebra da Bolsa de Nova York. Foram essas pessoas — e filhos e filhas desses desempregados — que *não* tiveram de responder à pergunta de James Wilder: “o que fazer com o tempo livre?”, porque o narrador direcionou para o pensamento da personagem Almanzo a resposta pronta e categórica: “não!”, evitando assim que uma classe descontente formulasse para si perguntas como “por que meu tempo é livre?” e “quem lucra com meu tempo livre, se eu não recebo dinheiro para ficar parado?” — ou, no caso dos fazendeiros, para que não chegassem à conclusão de que o tempo era livre porque se plantassem teriam prejuízo, já que suas safras não seriam vendidas, porquanto não havia para quem escoá-las, dada à política de não abaixar o preço ao consumidor final, ou tampouco de direcionar o escoamento de excedentes para o mercado internacional.

Sabemos, então, que episódios como este não são conscientes, mas reflexos do que Wilder experimentava e que, por mais que mantivesse vigilância sobre o enredo e o eixo que seguia, não os evitava — até mesmo pelo fato de não enxergar aí a crise que nós, distantes no tempo e no espaço que possibilitaram o surgimento da narrativa, somos capazes de compreender.

Do mesmo modo, em *Little Town on the Prairie*, há momentos de deslocamento em que o narrador deixa escapar, para seu leitor contemporâneo, o mesmo tipo de crítica à economia e à política vigentes. É o que acontece, por exemplo, logo no início do livro:

*Sitting in her place beside Mary, she looked across the clean, red-checked tablecloth and the glinting dishes at little sister Carrie and baby sister Grace, with their soap-shining morning faces and bright eyes. She looked at Pa and Ma so cheerful and smiling. She felt the sweet morning wind from the wide-open door and window, and she gave a little sigh.*

*Pa looked at her. He knew how she felt. “I think, myself, it’s pretty nice,” he said.*

[...]

*People were coming coming from the East now, to settle all over the prairie. They were building new claim shanties to the east and to the south, and west beyond Big Slough. Every few days a wagon went by, driven by strangers going across the neck of the slough and northward to town, and coming back. Ma said there would be time to get acquainted when the spring work was done. There is no time for visiting in the spring.*

*Pa had a new plow, a break plow. [...]*

*They were all so happy about that new plow. Now, after a whole day's work, Sam and David gaily lay down and rolled, and pricked their ears and looked about the prairie before they fell to cropping grass. They were not being worn, sad and gaunt, by breaking sod that spring. And at supper, Pa was not too tired to joke.*

*“By jingo, that plow can handle the work by itself,” he said. “With all these new inventions nowadays, there's no use for a man's muscle. One of these nights that plow'll take a notion to keep on going, and we'll look out in the morning and see that it's turned over an acre or two after the team and I quit for the night.” (WILDER, 1933: 7-9).*

Este excerto apresenta, em primeira mão, através de uma linguagem singela e bastante otimista, a visão idílica do campo e de uma família de estrutura patriarcal, em que a mãe cuida das tarefas caseiras e o pai provê o sustento de si e dos seus, provando-se independente, de acordo com o que o narrador deseja transmitir ao leitor. Mais do que isso, traz a franca expansão do oeste e de como o tempo, numa época de progresso, é essencial e faz com que cada minuto conte, seja para a produção, seja para o descanso até que o sol nasça e se comece a trabalhar novamente: *“There is no time for visiting in the spring”*, o narrador diz acerca da explicação que a menina Laura ouviu de sua atarefada mãe.

Todavia, seu pai comemora a tecnologia e declara, feliz, que ela economiza a força muscular, além de prever que um dia acordará com seu trabalho tendo sido realizado pela máquina. Como sabemos, tal previsão possui uma implicação maior do que aquela que o leitor percebe. Isso porque, primeiramente, o ano na narrativa é 1879, e isso é dito numa época em que as máquinas já dominavam a produção e na qual os homens eram material “excedente” e, portanto, peças substituíveis na engrenagem do sistema capitalista. Em segundo lugar, isso é narrado e publicado em 1941, quando a previsão de Pa já havia ocorrido e ido muito além do que ele havia enxergado em sua declaração visionária, e despencado no abismo das hordas de desempregados e de produção excedente de safras, de acordo com o que o historiador Schlesinger Jr. (1958) nos explica. Às mulheres, porém, era solicitada novamente a tarefa de cuidar do lar segundo as leis da economia doméstica mais rígida, tornando possível a sobrevivência da família. Em seu tempo “livre”, como nos explica Janice Radway (1984), a mulher dedicava-se à leitura do que então nascia como

romances vendidos em lojas de conveniência e em farmácias, baseados em folhetins e em histórias góticas, e que mais tarde se consolidariam como as coleções de histórias romanescas vendidas em bancas de jornal e publicadas pela editora *Harlequin Books*. Estes eram, então, os livros aos quais as leitoras de *Little House Books* tinham acesso, enquanto suas filhas liam os livros de Wilder — isso, é claro, quando não fosse o caso de elas mesmas lerem tais histórias.

Mesmo diante do apelo à ideologia americana que Wilder desejava reafirmar, a crítica à economia não deixa de escapar pela brecha, uma vez que a questão do trabalho humano substituído pela máquina gerava resultado direto nas vidas de todos os trabalhadores do país. Em outras palavras, ainda que educando ideologicamente para a economia frugal e o retorno aos “valores tradicionais americanos” (ao que o narrador apela), a crítica inconsciente realizada por este mesmo narrador a uma economia que dita as regras ao produtor e aos empresários que substituíram a mão-de-obra pelas máquinas há muito tempo, acaba surgindo como uma ruptura nesta narrativa que, a todo o momento, faz parecer que o contexto narrado — o último quarto do século XIX — nada tem a ver com as condições de produção e de consumo da obra de Wilder, quando na verdade sua narrativa, realizada do modo como foi realizada, é resultado direto do contexto vivido pela autora.

Uma leitura das obras de Laura Ingalls Wilder segundo a visão ora apresentada não implica, como dissemos, que leituras anteriormente realizadas estejam erradas, mas muito limitadas pela própria ideologia que constitui a identidade e a formação de seus pesquisadores. Na verdade, acreditamos que um dos aspectos significativos deste trabalho reside no fato de estarmos distantes tanto no tempo quanto, principalmente, no espaço do contexto que gerou as obras, pois o poder da ideologia, ainda dominante e sempre presente, é tão forte e atraente quanto um buraco negro: ele nos seduz e nos cega para tudo o que existe do lado de fora, ou, nas palavras de Eagleton, faz com que as fronteiras “desapareçam no infinito”.

Contudo, não somos isentos de ideologia — ninguém o é, e seria ingenuidade, depois de tudo, acreditar nisso algum dia. Assim, nosso recorte reflete nossa formação cultural e intelectual, e é, tal e qual as obras de Wilder, resultado de um determinado contexto histórico. É, pois, este o momento em que defendemos uma interpretação histórica, dado ser ela, para nós, a única possível. Porque, nas palavras de Fredric Jameson, “A defesa de um inconsciente político propõe que empreendamos justamente essa análise final e exploremos os múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos” (JAMESON, 1980: 18).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das obras de Laura Ingalls Wilder ora apresentado não é conclusivo, e tampouco pretende que seja assim considerado. Antes, trata-se de uma tentativa de abordar o que entendemos ser as principais questões que permeiam o universo de Wilder. Por isso, ele foi organizado em torno destes “eixos” centrais e, assim, foi formado por aquilo que define cada uma dessas tentativas, que denominamos *ensaios*.

Realizar um trabalho com esta forma exige que o modo de pensar e de tratar o tema seja condizente com a visão que temos acerca do objeto de estudo, isto é, que deixe claro ao leitor, de início, se o trabalho possui uma estrutura mais clássica e piramidal, visando a alcançar, através de uma análise, seu “cume” para provar alguma tese inicialmente proposta, ou se lança mão de uma estrutura mais diluída, em que haja mais de um núcleo de análise, porque o intuito não é provar uma tese em particular, mas realizar a análise do objeto de estudo de forma a visitar os trabalhos já realizados acerca daquilo e apresentar uma discussão que acrescente um ponto de vista diferente ao rol já existente. Em nosso caso, esta última estrutura foi a nossa escolha.

Desse modo, partimos dos principais elementos identificados em nossa pesquisa de Iniciação Científica — Literatura, História e Ideologia — para dar conta de explicar não o modo como a Ideologia trabalha em cada instituição (escola, igreja, estado, família...), e para usar a História como “pano de fundo” de uma análise meramente “literária”. Reconhecemos, na verdade, que partiríamos de uma análise estruturalista para dar conta de um material primordialmente romanesco e cuja estrutura solicita para si uma categoria mais formalista para justificar estratégias literárias de contenção da crítica e de transmissão de idéias e valores como “arquétipo”, “Pais Fundadores” e “Pais Peregrinos” — e, para tanto, fizemos uma leitura atenta de *Mito e realidade*, de Mircea Eliade (2002, 6ed.) e *Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye (1957), mas que não conseguia abarcar o escopo ideológico e, muito menos, histórico dos *Little House Books*.

Assim, para apoiar a leitura romanesca e termos condições de analisar as incursões de Wilder nos gêneros de autobiografia e romance, contamos com o apoio de leituras tanto canônicas de teoria literária — falamos de *The Theory of the Novel*, de Philip Stevick (1967) e *The Rhetoric of Fiction*, de Wayne Booth (1983) — quanto mais recentes e especializadas, tais como *Fantasy: the Literature of Subversion*, de Rosemary Jackson

(1981) e *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, de Janice Radway (1984).

Além disso, revisitamos leituras de artigos e livros publicados por pesquisadores anteriores das obras de Wilder, tais como Ann Romines (1997) e Caroline Fraser (1994), que nos forma bastante úteis para reavaliarmos o posicionamento teórico até então expresso e discutirmos nossa posição, fosse concordando, complementando ou discordando — e justificando — com/ do que havia sido dito.

Este conjunto de leituras nos deu o aparato necessário para mostrarmos ao leitor, através da análise de excertos de *Little Town on the Prairie* e de *The First Four Years*, que houve, como Holtz (1984) afirma, um material e um método com os quais Wilder se comprometeu para “recriar”, ficcionalmente, o mundo conciliado em um espaço utópico, que é ora a concessão dos Ingallses, ora as terras dos Wilders, embora haja uma diferença evidente entre os primeiros oito volumes da coleção, publicados entre 1932 e 1943, e o volume publicado postumamente, em 1972. Com relação a isso, deixamos clara a nossa posição de que Rose Wilder Lane, escritora e filha de Laura e de Almanzo, não escreveu os livros de Laura, mas discutiu amplamente com a mãe a série, de forma a torná-la mais consistente do ponto de vista romanesco, porquanto ela provavelmente tivesse mais condições de entender aquilo que sua mãe acreditava que fosse um testemunho a ser relatado em seus livros, mas que se tratava de reconstrução e reelaboração com vistas à universalização da ideologia a ser por eles transmitida.

Assim, de posse de tal série de leituras, realizamos a análise dos excertos com o intuito de esclarecer ao leitor as diferenças nas estratégias de elaboração do texto literário de Wilder, tanto na produção dos livros publicados em vida — e, dentre eles, as diferenças e semelhanças entre si, no que concerne ao *Farmer Boy* — quanto na publicação póstuma. Dessa comparação adveio, pois, a relevância da seleção não de um, mas de dois livros da coleção. Finalizamos, assim, o *Capítulo I – O romanesco como base de sustentação da ideologia norte-americana*, deixando o caminho aberto para que questões de História e Ideologia ainda fossem interpeladas e respondidas por nós.

Uma vez que temos por convicção a leitura do objeto de estudo segundo a interpretação histórica, porquanto a História é para nós a responsável por originar as condições de possibilidade da produção material — neste caso, a própria literatura como aparato simbólico —, partimos para a seleção do material que encerrasse em si e de forma

condensada a relação entre as condições de sua produção, ou seja, a crise da Depressão, ocasionada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, e o momento histórico narrado na série. Centramo-nos, dessa maneira, em *Farmer Boy*, com o intuito de explorar, ali, as diferenças entre o contexto social, econômico e político dos anos 1930 e o contexto descrito no livro, isto é, o ano de 1867.

Para abordar questões de tempo e espaço no *Capítulo II – O lugar da História em Farmer Boy*, realizamos a leitura de vários historiadores que centraram seus estudos na História dos Estados Unidos, de forma a mostrar que houve razões históricas e geográficas para justificar o fato de a região Leste do país ter obtido desde o início sucesso em sua colonização e de a região Oeste ter amargado a derrota da ocupação territorial com sucesso no auto-sustento em concessões de terras outorgadas pelo governo num *Housing Act* tardio, que organizou somente a terceira e última fase da colonização daquela região. Falamos, aqui, da leitura das obras de Karnal (1990), Remond (1989), e Sellers, May & MacMillen (1990).

Como conseqüência disso, explicamos que, ainda na segunda metade do século XIX, enquanto Wilder pregava a existência de uma fazenda próspera no estado de Nova York em que tudo era transformado, através do trabalho, em dinheiro a ser depositado no banco, como se fosse o trabalho organizado e realizado pela família o verdadeiro toque de Mídas, havia naquela mesma região a franca expansão das estradas de ferro e industrialização dos meios de produção, o que demandava a contratação de empregados em indústrias que cada vez mais mecanizavam seus sistemas e cada vez menos consideravam os direitos de seus trabalhadores, ocasionando então a formação dos primeiros sindicatos — dentre eles, o *Knights of Labor* —, e as primeiras “insurreições”, como eram vistas pelas leis recém-aprovadas (as *injunction laws*) as manifestações coletivas. Desse assunto trata muito bem o historiador Flávio Limonic em sua tese de doutoramento defendida em 2003.

Discutimos, ainda, que Depressão dos anos 1930 foi na realidade uma das grandes responsáveis pela direção tomada por Wilder para a composição dos *Little House Books* e de *Farmer Boy* em particular, uma vez que Wilder deixa clara a sua intenção de transformar o livro em um “manual de sobrevivência” ou, na melhor das hipóteses um livro de sugestões do gênero “*Do it yourself*”, como se esta mensagem fosse de fato suficiente para voltar a inspirar nos americanos abalados com a crise a confiança no governo, então muito criticado por ser “socialista”, e fazer com que eles realmente reestruturassem sua identidade e “reerguessem” o país.

Para demonstrar ao leitor como relacionamos tais aspectos históricos — que, por sua vez, não deixam jamais de ser ideológicos —, selecionamos excertos que dissessem respeito à produção, consumo e venda de mercadorias, advindas da fazenda ou mesmo manufaturadas, e exploramos as figuras dos pais da personagem Almanzo como a alegoria da herança cultural e ideológica da América, assim como o são Pa e Ma Ingalls no restante da série publicada nos anos 1930 e 1940. Assim, no decorrer da extensiva análise dos vários trechos, abordamos questões de literatura, já apresentadas em alguns pontos do primeiro ensaio, e também de ideologia, de forma a colocar em evidência não só as condições de possibilidade de sua produção, mas sobretudo a função que *Farmer Boy* cumpriu no processo de escritura da série, bem como de seu consumo — o que, no fim, traduz-se na explicação, justamente, de qual é o *lugar* da História neste volume.

Finalmente, abrimos espaço para uma ampla discussão de cunho teórico sobre ideologia, uma vez que ela perpassa toda a série e é o que faz com que, ainda hoje, e segundo nosso ponto de vista, as obras de Laura Ingalls Wilder sejam lidas. O *Capítulo III – Desdobramentos ideológicos nas obras de Wilder* lida com o delicado e múltiplo conceito de “ideologia”, indicando desde seu início o caminho interpretativo que seguimos para abordar a questão nas obras, especialmente nos volumes selecionados — *Farmer Boy* e *Little Town on the Prairie* —, a saber o de ideologia como falsa consciência. Baseando-nos em leituras cânones de estudos sociais e literatura — o artigo “*Ideology*” em *Literature and Marxism*, de Raymond Williams (1977) e o livro *Ideologia*, de Terry Eagleton (1997), discutimos os conceitos ali presentes e analisamos excertos das obras selecionadas para explicar que a ideologia desdobra-se no universo de Wilder, atuando em três níveis: o da constituição de Laura Elizabeth Ingalls Wilder enquanto sujeito histórico e, portanto, herdeiro de uma ideologia dominante, que é *W.A.S.P.* — *White Anglo Saxon Protestant* — permanentemente presente no imaginário coletivo da nação e é responsável por formar a identidade nacional de seus cidadãos; o do processo de produção material dos *Little House Books*; e o de consumo, por parte dos leitores dos anos de 1930, de tais obras.

Para estabelecer as relações entre os três níveis, fizemos uso do conceito de “tempo livre” apresentado por Theodor Adorno (1962; reeditado em português em 2002), explicando ao leitor que tal conceito funciona tanto para Wilder, que deixa de produzir bens de consumo na fazenda e passa a escrever, quanto para os leitores desempregados, prontos a ter seu tempo “livre” tomado de forma utilitária pela classe dominante, que estimula a leitura de livros como os de Wilder e marginaliza leituras advindas das classes menos privilegiadas,

tais como os imigrantes e os desempregados, de onde provêm autores como Jack Conroy e Nelson Algren.

Finalmente, ao analisarmos alguns trechos dos dois volumes selecionados, explicamos que o inconsciente político é fortemente marcado nos *Little House Books*, através de deslocamentos ideológicos que identificamos nessas passagens, a título de exemplo. Afinal, por mais que Wilder tenha se comprometido com um material e um método para construir sua narrativa em *Little House*, ela não estava isenta de deixar transparecer, nas rupturas de seu texto, sua crítica ao contexto histórico de crise vivenciado durante os anos em que produziu a coleção.

Com isso, concluímos nosso projeto de elaboração de três artigos que se inter-relacionassem, mas que não dependessem um do outro para ser lidos. Ao organizarmos os ensaios desta forma, temos consciência de que algumas informações se repetem, ora em um capítulo, ora em outro, mas permitimos que isso fosse assim composto para que cada capítulo se fechasse em si. Desse modo, cada um apresentou suas próprias conclusões.

Resta-nos, porém, uma última consideração, e esta diz respeito diretamente à questão da literatura infanto-juvenil. Não podemos finalizar nosso trabalho sem antes declararmos nosso ponto de vista acerca da visão estereotipada que a comunidade em geral — incluindo a acadêmica — mantém e propaga sobre o gênero. Sabemos, e não somos ingênuos a ponto de não aceitarmos este fato, que muito do que já foi produzido para este público é de cunho comercial e/ ou popular, de forma a cair rapidamente no gosto da faixa etária que ainda não possui escopo intelectual ou conhecimento de mundo para apreciar literaturas consideradas canônicas.

No entanto, é preciso lembrar que reside justamente neste ponto o grande problema a ser analisado: tal público é formado por *crianças e jovens*. É preciso pensar que eles ainda não estão formados, e que tudo à sua volta contribui para a formação de sua opinião — incluindo os livros que lêem —, e, sendo assim, eles passam a ser alvos fáceis de formação ideológica da classe dominante, sem que tenham, desde cedo, e considerando-se o contexto comum de formação escolar de uma criança ocidental de classe não abastada, a oportunidade de desenvolver seu senso crítico. É necessário, ainda, lembrar que essas crianças e esses jovens crescem e se tornam os cidadãos que nos sucedem, e que tomarão suas vidas em suas mãos ou se deixarão levar pelo contexto ideológico no qual estarão inseridos. Cabe a nós cuidar para que sejam alertados da existência de alternativas e fazer

com que enxerguem, na literatura, a rara oportunidade de refletir e tomar o rumo de suas vidas em suas próprias mãos. Se estas alternativas se derem por meio de livros menos dirigidos ou críticas mais centradas nesses aspectos, teremos cumprido um papel social de conscientização, e não apenas produzido um trabalho para figurar na estante de uma biblioteca. Afinal, o conhecimento é, desde o início dos tempos, para ser partilhado e divulgado, sem que haja preconceito contra qualquer aparato simbólico, ainda que seja ele o pior dos materiais ideológicos — o que *não* acreditamos que ocorra desta forma, em nosso caso.

Mesmo assim, enxergamos na literatura infanto-juvenil popular de Wilder a necessidade de uma reflexão realizada por alguém distante tanto no tempo quanto no espaço de sua produção, e a oportunidade de mostrar a todos a beleza e a amplitude do conceito de Williams, que nos parece sempre tão atual: “*Culture is ordinary*” e, portanto, a todos pertence de igual forma.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. [1962]. “Tempo Livre”. In: *Indústria Cultural e sociedade*, 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. pp. 113-127.
- ANDERSON, William. *Laura Ingalls Wilder Country – The People and Places in Laura Ingalls Wilder's Life and Books*. New York: Harper Perennial, 1990, 117 p.
- BARKER, Roger G. “The Influence of Frontier Environments on Behavior”. In: STEFFEN, Jerome O. *The American West: New Perspectives, New Dimensions*. Norman: U of Oklahoma P, 1979. pp. 61-91.
- BOOTH, Wayne C. (ed.) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983. xix, 552p.
- CONROY, Jack. <http://www.macc.cc.mo.us/~conroy/bio.htm>. Acesso em 16/12/2006.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Boitempo/ UNESP, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*, 6 ed. São Paulo: Perspectiva (coleção Debates), 2002, 179 p.
- ERISMAN, Fred. " 'Farmer Boy': The Forgotten Little House Book". IN: *Western American Literature*. Logan, UT (WAL), 1993 Aug, 28:2, 123-30.
- \_\_\_\_\_. "The Regional Vision of Laura Ingalls Wilder". IN: COLQUITT, Betsy F. *Studies in Medieval, Renaissance, (and) American Literature: A Festschrift (honoring Troy C. Crenshaw, Lorraine Sherley, and Ruth Speer Angell)*. Fort Worth: Texas Christian U. P., 1971, pp. 165-171.
- FELLMAN, Anita Clair. “Don't Expect to Depend on Anybody Else': the Frontier as Portrayed in the Little House Books”. IN: *Children's Literature*. Roanoke, VA (ChildL), 1996, 24, 101-16.
- FRASER, Caroline. “The Prairie Queen”. In: *The New York Review of Books*. Palm Coast, FL (NYRB), 1994 Dec 22, 41:21, pp. 38-45.
- FREY, Charles. “Laura and Pa: Family and Landscape in the Little house on the Prairie”. In: *Children's-Literature-Association-Quarterly*, Battle Creek, MI (CLAQ). 1987 Fall, 12:3, 125-128

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957. 383p.

HOLTZ, William. "Closing the Circle: The American Optimism of Laura Ingalls Wilder". IN: *Great Plains Quarterly*. Lincoln, NE (GPQ). 1984 Spring, 4:2, 79-90.

IRBY, Rebecca LeeAnne & GREETHAM, Phil. *Laura Ingalls Wilder, Frontier Girl*. <<http://.webpages.marshall.edu/~irby1/laura/>>, acesso em 02/09/1998.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London; New York: Methuen, 1981. viii.; 211p.

KARNAL, Leandro. *Estados Unidos da Colônia à Independência*. São Paulo: Contexto, 1996.

LEE, Anne Thompson. " 'It is better farther on': Laura Ingalls Wilder and the Pioneer Spirit". IN: *The Lion and The Unicorn: A Critical Journal of Children's Literature*. Brooklyn, NYT, 1979, 3:1, pp. 74-88.

LIMONCIC, Flávio. *Os Inventores do New Deal. Estado e Sindicato nos Estados Unidos dos Anos 1930*. Rio de Janeiro: mimeo (Tese de Doutorado), 2003.

MILLER, John E. *Laura Ingalls Wilder's Little Town: Where History and Literature Meet*. Lawrence: UP of Kansas, 1994. xii, 208 pp.

MILLS, Claudia. "From Obedience to Autonomy: Moral Growth in the Little House Books. IN: *Children's Literature*. Roanoke, VA (ChildL), 1996, 24, 127-40.

New Anvil, History of the. [http://www.newanvil.com/anvil\\_html/HistoryNewAnvil.html](http://www.newanvil.com/anvil_html/HistoryNewAnvil.html), acesso em dez/2006.

RADWAY, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, c1984. x, 274p.

RAHN, Suzanne. "What Really Happens in the Little Town on the Prairie". IN: *Children's Literature*. Roanoke, VA (ChildL), 1996, 24, 117-26.

REMOND, René. "O Oeste e a democracia americana". In: *História dos Estados Unidos*. São Paulo: Martins Fontes (Universidade Hoje), 1989, pp. 41-54.

ROMINES, Ann. "The Voices from the Little House". NELSON, Nancy Owen (ed.); TOMPKINS, Jane (fwd.). *Private Voices, Public Lives: Women Speak on the Literary Life*. Denton : U of North Texas P, 1995, pp. 19-28.

\_\_\_\_\_. *Little House Books: Gender, Culture, and Laura Ingalls Wilder*. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1994. 287 pp.

SELLERS, Charles; MAY, Henry e McMILLEN, Neil R. “A República Jeffersoniana em um Mundo Ameaçador, 1800-1823”; “O último Oeste, 1860-1890” e “A Depressão e o New Deal, 1929-1938”, *In: Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos – De Colônia à Potência Imperial*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990, pp. 104-115; 224-237; 323-337.

SCHINDLER, Colin. “The Blue Eagle”. *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society 1929-1939*. New York: Routledge, s/d.

SCHLESINGER Jr., Arthur. “A teoria da América: Experiência ou Destino?” *In: Os Ciclos da História Americana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992, pp. 3-25.

\_\_\_\_\_. “Prologue: The Hundred Days”, “I. The Fight for Agricultural: ‘Emergence of a Farm Policy’, ‘Organization of Agricultural Adjustment’, ‘The Politic of Agriculture’, ‘The Ordeal of a Prophet’”, “The economics of nationalism: ‘The First New Deal’”, “The battle for public development: ‘War against rural poverty’”. *In: The Coming of New Deal*. Boston: Houghton Mifflin Company(The Age of Roosevelt), 1958. pp. 1-24; 27-84; 179-184;369-381.

SLEGG, Jennifer. *My Little House on the Prairie Home Page*. <[www.vvv.com/~jenslegg](http://www.vvv.com/~jenslegg)>, acesso em 15/01/1999.

STEVICK, Philip (ed.). *The Theory of the Novel*. New York: Free Press, 1967, vii; 440p.

TOMPKINS, Jane P. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*. New York/ Oxford: Oxford University Press, 1985. 236 pp.

TURNER, Frederick Jackson [1920]. “The Significance of Frontier in American History” e “The West And American Ideals”. *In: The Frontier in American History*. Tucson: University of Arizona Press, 1992, pp. 1-38; 290-310.

WEINSTEIN, Michael. *Ambiguous Legacy: the Left in American Politics*. New york: New View Points, 1975.

WILDER, Laura Ingalls [1932] and WILLIAMS, Garth (illustr.) [1953]. *Little House in the Big Woods*. New York: HarperCollins ("Little House Books"), 1994. 238p.

\_\_\_\_\_ [1935] \_\_\_\_\_ [1953]. *Little House on the Prairie*. New York: HarperCollins Inc. ("Little House Books"), 1994. 335 p.

\_\_\_\_\_ [1933] \_\_\_\_\_ [1953]. *Farmer Boy*. New York: HarperCollins Inc. ("Little House Books"), 1994. 372 p.

\_\_\_\_\_ [1937] \_\_\_\_\_ [1953]. *On the Banks of Plum Creek*. New York: HarperCollins Inc. ("Little House Books"), 1994. 339 p.

\_\_\_\_\_ [1939] \_\_\_\_\_ [1953]. *By the Shores of Silver Lake*. New York: HarperCollins Inc. ("Little House Books"), 1994. 290 p.

\_\_\_\_\_ [1940] \_\_\_\_\_ [1953]. *The Long Winter*. New York: HarperCollins Inc. ("Little House Books"), 1994. 334 p.

\_\_\_\_\_ [1941] \_\_\_\_\_ [1953]. *Little Town on the Prairie*. New York: HarperCollins Inc. ("Little House Books"), 1994. 307 p.

\_\_\_\_\_ [1943] \_\_\_\_\_ [1953]. *These Happy Golden Years*. New York: HarperCollins Inc. ("Little House Books"), 1994. 239 p.

\_\_\_\_\_ [1972] \_\_\_\_\_ [1953]. *The First Four Years*. New York: HarperCollins Inc. ("Little House Books"), 1994. 134 p.

WOLF, Virginia L. "Laura Ingalls Wilder's Little House Books: A Personal Story". In: NODELMAN, Perry (ed.); MAY, Jill P. (fwd.). *Touchstones: Reflections on the Best in Children's Literature, Volume One*. West Lafayette : Children's Lit. Assoc., 1985, pp. 291-300.

WILLIAMS, Raymond. "Ideology". In: *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977. pp. 55-71.