UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NA ÁREA DOS ESTUDOS
COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

JULIANA CAMARGO MARIANO

**A literatura infantil e o autoritarismo no século XX: um estudo
comparativo entre Ruth Rocha e José Cardoso Pires**

Versão Corrigida

São Paulo
2012

JULIANA CAMARGO MARIANO

**A literatura infantil e o autoritarismo no século XX: um estudo
comparativo entre Ruth Rocha e José Cardoso Pires**

Dissertação apresentada ao Departamento de
Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção
do título de Mestre.

Área de Concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia Pimentel
de Sampaio Góes.

Versão Corrigida

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M3331 Mariano, Juliana Camargo
 A literatura infantil e o autoritarismo no século
 XX: um estudo comparativo entre Ruth Rocha e José
 Cardoso Pires / Juliana Camargo Mariano ;
 orientadora Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes. -
 São Paulo, 2012.
 127 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. LITERATURA INFANTO-JUVENIL . 2. Autoritarismo.
3. Metaficção historiográfica . 4. Rocha, Ruth, 1931-
.. 5. Pires, José Cardoso, 1925-1998. . I. Góes,
Maria Lúcia Pimentel de Sampaio, orient. II. Título

MARIANO, Juliana Camargo. **A literatura infantil e o autoritarismo no século XX: um estudo comparativo entre Ruth Rocha e José Cardoso Pires**. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho:

A *Deus*, por me fortalecer e me iluminar a cada dia de minha vida.

À *Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes*, por ter me acolhido no momento em que mais precisei.

Aos meus pais, *Ana Lúcia e Rubens*, pelo incentivo aos estudos e pelo amor incondicional.

Às minhas irmãs, *Jackeline e Janaina*, e à minha sobrinha, *Giovanna*, por compreenderem as minhas ausências.

Ao meu namorado, *Rodrigo*, pelo apoio irrestrito para a concretização deste trabalho.

E aos meus tios *Antônio, Aparecido e Eduardo* que, ao longo do período de elaboração, precisaram de todo apoio e carinho familiar.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes por acreditar em meu projeto e por ter contribuído para meu crescimento científico e intelectual.

Às professoras Deize Crespim Pereira e Lusine Yeghiazaryan por me darem conselhos positivos durante esta caminhada.

Aos professores José Nicolau Gregorin Filho, Maria Zilda Cunha e Maria Auxiliadora Fontana Baseio pelas sugestões propostas durante o exame de qualificação.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas pela oportunidade de realização do curso de Mestrado.

Aos meus pais – Ana Lúcia e Rubens –, às minhas irmãs e sobrinha – Jackeline, Janaina e Giovanna –, pelo carinho, incentivo e compreensão ao longo do percurso.

Ao Rodrigo Pereira Dias, sempre sensato e sereno, que me ajudou e me apoiou carinhosamente no período deste trabalho.

À Ana Flávia Miranda Barbosa e ao Anderson do Prado Martins, pela amizade e solidariedade durante o percurso.

À toda a família “USPiana” - professores, funcionários, amigos por terem me proporcionado momentos inesquecíveis e sábios ao longo desses dez anos.

*Nada que se escreve é gratuito ou ingênuo, porque pressupõe um sentido e uma posição
diante da vida, pois, sem isso, o texto se torna amorfo e de inútil identificação.*

Eliana Yunes e Glória Pondé.

RESUMO

MARIANO, Juliana Camargo. **A literatura infantil e o autoritarismo no século XX: um estudo comparativo entre Ruth Rocha e José Cardoso Pires**. 2012. 127 f. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Este trabalho realiza um diálogo entre as obras dos autores Ruth Rocha, escritora brasileira, e José Cardoso Pires, escritor português. De Ruth Rocha utilizamos: **O reizinho mandão, O sapo-vira-rei-vira-sapo, O rei que não sabia de nada, O que os olhos não vêem**; e de Cardoso Pires: **Dinossauro excelentíssimo**. Ao trabalhar com esses livros, pretendemos mostrar a relação da ficção com a realidade dos países envolvidos. Partimos da hipótese de que essas obras, escritas durante o período militar brasileiro e o Salazarismo, colaboraram para o reconhecimento da importância de um regime político democrático para trazer a liberdade às nações brasileira e portuguesa. Nosso objetivo é também demonstrar como os autores denunciaram as situações históricas dos dois países, por meio da paródia, da alegoria e da carnavalização. As obras analisadas são destinadas tanto aos leitores mirins como aos adultos. Nossa pesquisa ampara-se em obras de Literatura Comparada, Literatura Infantil e Juvenil, História Política e Social do Brasil e de Portugal.

Palavras-chave: Literatura Infantil. Ruth Rocha. José Cardoso Pires. Autoritarismo. Metaficção historiográfica.

ABSTRACT

MARIANO, Juliana Camargo. **Children literature and authoritarianism in the twentieth century: a comparative study between Ruth Rocha and José Cardoso Pires**. 2012. 127 f. Master Thesis – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This work consists to dialogue the works of writer Ruth Rocha, Brazilian writer, and Jose Cardoso Pires, a Portuguese writer. From Ruth Rocha are used: **O reizinho mandão, O sapo-vira-rei-vira-sapo ou o retorno do reizinho mandão, O rei que não sabia de nada, O que os olhos não veem**; and from Cardoso Pires is used: **Dinossauro excelentíssimo**. We intend to show the relationship between fiction and reality in the countries involved working with these books. We started from the hypothesis that these works, written during the Brazilian military and Salazarism, contributed to the recognition of the importance of a democratic political system to bring freedom to the Brazilian and Portuguese nations. Our objective is also to demonstrate how the writers denounced the historical situations of the two countries, through the parody, the allegory and the carnivalization. The works analyzed are appropriate for junior readers as adult readers. Our research supports in works of Comparative Literature, Children and Youth Literature, Social and Political History of Brazil and Portugal.

Keywords: Children Literature. Ruth Rocha. José Cardoso Pires. Authoritarianism. Historiographic metafiction.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Retrato de António Oliveira Salazar	107
Figura 2: A personagem Dinossauro Um discursando na Praça dos Acontecimentos, obra: Dinossauro excelentíssimo	108
Figura 3: A personagem Dinossauro Um com destaque para seu porte físico, obra: Dinossauro excelentíssimo	109
Figura 4: Retrato de António de Oliveira Salazar em seu escritório	110
Figura 5: A personagem reizinho mandão, obra: O reizinho mandão (1ª edição – 1978)	111
Figura 6: A personagem reizinho mandão, obra: O reizinho mandão (edição comemorativa – 1997)	112
Figura 7: O contador de estória e sua neta presentes em O reizinho mandão	113
Figura 8: Presença de um livro aberto em O rei que não sabia de nada	114
Figura 9: Contracapa do livro presente em O rei que não sabia de nada	115
Figura 10: Aproximação das personagens reizinho mandão, de O reizinho mandão , e rei, de Sapo-vira-rei-vira-sapo	116
Figura 11: A fuga da família de Dinossauro Um e a perseguição dos jumentos, obra: Dinossauro excelentíssimo	117
Figura 12: A desproporcionalidade do rei e de seus conselheiros em O que os olhos não veem	118
Figura 13: O povo unido perante o palácio do rei, obra: O que os olhos não veem ...	119
Figura 14: A menina Cecília, obra: O que os olhos não veem	120
Figura 15: Apatia do rei perante o povo, obra: O rei que não sabia de nada	121
Figura 16: A ridicularização do rei de O rei que não sabia de nada	122
Figura 17: O reizinho mandão assume o poder, obra: O reizinho mandão	123
Figura 18: Atitudes imaturas do reizinho mandão, obra: O reizinho mandão	124
Figura 19: A festa do povo e a fuga do reizinho mandão, obra: O reizinho mandão .	125
Figura 20: Predominância das cores nacionais em Sapo-vira-rei-vira-sapo	126
Figura 21: Os ministros em Dinossauro excelentíssimo	127

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1: A Literatura Infantil e Juvenil brasileira e portuguesa e os autores:	
Ruth Rocha e José Cardoso Pires	19
1.1 A Literatura Infantil e Juvenil brasileira e portuguesa	19
1.2 Ruth Rocha e José Cardoso Pires – vida e obra	22
1.3 A contestável fronteira das obras: realidade <i>versus</i> ficção	27
Capítulo 2: O contexto sociopolítico de Brasil e Portugal	30
2.1 O contexto histórico dos países envolvidos	30
2.1.1 Regime Militar Brasileiro	30
2.1.2 Regime Militar Português	34
2.2 O século XX e o mundo	36
2.3 Autoritarismo	37
2.3.1 O abuso da autoridade no Brasil e em Portugal	38
2.3.2 O trabalho dos artistas e a sua função contra o autoritarismo	42
Capítulo 3: Os livros do <i>corpus</i> e análise teórica	46
3.1 O reizinho mandão	46
3.2 O rei que não sabia de nada	50
3.3 O que os olhos não veem	53
3.4 Sapo-vira-rei-vira-sapo	55
3.5 Dinossauro excelentíssimo	58
3.6 As narrativas da tradição oral	64
3.7 O resgate das Formas Simples	69
3.7.1 Fábula	70
3.7.2 Conto	71
3.7.2.1 O conto de fadas	72
3.7.2.2 O conto maravilhoso	72
3.8 Paródia, Alegoria, Carnavalização a favor da Metaficção Historiográfica: elementos que entrelaçam a narrativa com a história	77
3.8.1 Paródia	77
3.8.2 Carnavalização	81

3.8.3 Alegoria	84
Considerações Finais	91
Referências Bibliográficas	93
I Obras em estudo	93
II Obras de fundamentações teóricas	93
III Outras referências	105
ANEXOS	107

Introdução

*Entre o real e o irreal
está a ambiguidade do imaginário.*
Mello Castro

Iniciar a escrita de um trabalho acadêmico é sempre difícil. A tela vazia representada no monitor traz-nos a aflição: “por onde começar?”. Pensando dessa forma, iniciaremos o primeiro embate que se tem ao trabalhar com livros para a juventude: há ou não há uma Literatura Infantil e Juvenil¹? Não nos deteremos muito nesse assunto, respondê-lo-emos de forma sintética, por não ser o nosso objetivo nesta dissertação. Temos, evidentemente, obras para o público infantil e juvenil: livros de madeira e emborrachados para os primeiros meses de vida; depois os ilustrados; em seguida, os de linguagem verbal associados à linguagem não-verbal; e, por fim, apenas os com predomínio da linguagem verbal, adequados aos leitores fluentes.

Os livros dedicados a esse grupo cativam pela sua riqueza de conteúdo, capricho, percepção intuitiva. Não há um rebaixamento ou um desrespeito para com seu público. Escritores como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Joel Rufino, João Carlos Marinho, Manuela Bacelar, José Gomes Ferreira e José Cardoso Pires conquistaram os leitores mirins e adultos com o emprego de novos valores e nova ideologia em seus livros.

Sabemos que, infelizmente, poucos escritores e intelectuais do século XX interpretaram a Literatura Infantil e Juvenil como arte. Muitos a julgavam como um subgênero por ser escrita para as crianças, consideradas com uma capacidade intelectual menor.

O presente trabalho tem como objetivo cruzar as ficções de Ruth Rocha, escritora brasileira, e de José Cardoso Pires, escritor português, com a história² política de seus

¹ Há uma variedade de termos para designar o conjunto de obras literárias destinadas ao público mirim (infantil e juvenil), tais como: Literatura Infantil, Literatura Infanto-Juvenil, Literatura Infantil/Juvenil, Literatura para Juventude, Literatura Infantil e Juvenil, contudo adotamos neste trabalho apenas três terminologias: Literatura Infantil e Juvenil, Literatura Infantil e Literatura para a Juventude.

² Utilizamos **História**, com a inicial em letra maiúscula, para nos referirmos à área de conhecimento científico, ciência oficial; **história**, com a inicial em letra minúscula, para nos referirmos à passagem temporal, às ações vivenciadas por uma sociedade; e **estória** para nos referirmos à narrativa ficcional. Para tal uso, amparamo-nos nos pesquisadores Nilce Sant’Anna Martins (1989) e Benjamin Abdala Junior (2003, p. 180, grifo do autor) “[...] *estória* – entendida como invenção que nos remete a uma ‘vida verdadeira’ [...] e a *história* – vista, por sua vez,

respectivos países. Para isso, adotamos a tetralogia de reis de Ruth Rocha e a única obra de José Cardoso Pires³ que se pode considerar Literatura Infantil. Esses autores estabelecem uma relação entre literatura e história, permitindo que seu leitor (re)visite o passado histórico e político (não muito distante) do Brasil e de Portugal. Os livros escolhidos incluem-se no que Linda Hutcheon (1991) chama de “metaficção historiográfica” – narrativa formada da união da ficção com a história – por expressarem um posicionamento crítico à opressão e ao desrespeito às liberdades individuais e coletivas. Narrativas lúdicas que possibilitam diferentes níveis de significação dependendo da faixa etária e do conhecimento-prévio de seu leitor. Graças ao diálogo metaficcional misturado com elementos paródicos e alegóricos, as obras de Ruth Rocha e de Cardoso Pires possibilitam a conscientização crítica de seu leitor perante o mundo.

Os livros selecionados da escritora brasileira são: **O reizinho mandão** (1ª ed. 1978), **O rei que não sabia de nada** (1ª ed. 1980), **O que os olhos não vêem** (1ª ed. 1981), **O sapo-vira-rei-vira-sapo ou a volta do reizinho mandão** (1ª ed. 1982).

Já a obra do escritor português é **Dinossauro excelentíssimo** (1ª ed. 1972).

As obras selecionadas neste projeto tendem a trabalhar com os valores antigos e comuns nas obras infanto-juvenis: presença de contadores de estória que relatam uma narrativa em linguagem coloquial, próxima dos ouvintes/leitores, em tom lúdico, tendo como personagens príncipes, princesas, sapos e dinossauro, moradores de reinos longínquos. Entretanto, caminham por assuntos polêmicos: abordam valores atuais para a época da publicação, questionam a autoridade como o poder absoluto, repudiam o autoritarismo, fazem (re)interpretações de narrativas já conhecidas como **O príncipe sapo**⁴ dos irmãos Grimm e, principalmente, da história local; valorizam e ressaltam a liberdade de expressão de cada indivíduo independente de sua faixa etária.

O texto literário infantil, por um lado, partiu para uma revisão do mundo na perspectiva da infância, para uma pesquisa de estrutura de linguagem e imagens próprias da criança. Por outro, ocorre uma renovação do recurso tradicional da fantasia, pelo jogo da intertextualidade, pela paródia, pela investigação de estados existenciais infantis e pelo realismo que aparece

como um recorte do conhecimento aparentemente externo ao texto, mas que na verdade está nele introjetado, modelando-o em suas linhas articulatórias [...]”.

³ As obras de Ruth Rocha são destinadas ao público infantil e juvenil, mas conquistam leitores de todas as idades. José Cardoso Pires não é autor de livros para a Juventude, mas **Dinossauro excelentíssimo** foi escrito utilizando recursos dessa literatura, o que nos levou a englobá-lo como obra deste gênero.

⁴ Encontramos uma variedade de nomes para este conto, a citar: **O rei sapo**, **A princesa e o sapo**, **O príncipe sapo**. Como o título original em alemão é **Der froschkönig oder der eiserne Heinrich**, traduzido em português ficaria **O Rei-Rã ou o Henrique de Ferro**, nome estranho para um conto popular. Em nosso idioma popularizou a personagem como sapo e não rã, e por esse motivo adotamos o nome de **O príncipe sapo** para esta dissertação.

quebrando tabus e preconceitos, lidando com os problemas cotidianos que não poupam a infância (YUNES; PONDE, 1989, p. 46).

A valorização da Literatura Infantil e Juvenil pelos críticos literários se deu na década de setenta, por meio de obras desenvolvidas às crianças com temas próximos a suas realidades, com uma percepção de mundo provocadora e instigante para o desenvolvimento do senso crítico desses leitores mirins. Os livros destacados na pesquisa possibilitam que seus leitores os interpretem sob o seu recorte de mundo, suscitando nele uma transformação de seu pensamento.

Para ratificar o que dissemos, amparamo-nos em Lígia Cademartori (1986, p. 8; 19-20)

A investigação analítica, contudo, só recentemente passou a dar atenção à produção literária voltada à criança, revelando o lugar que as personagens e os conflitos das histórias infantis ocupam no imaginário emocional da criança. Trabalhos de vertente psicanalítica, sociológica, pedagógica, têm mostrado que a literatura para criança não é tão inócua assim, e que há algo de sério no reino encantado das histórias infantis.

[...]

[...] a principal função que a literatura cumpre junto a seu leitor é a apresentação de novas possibilidades existenciais, sociais, políticas e educacionais. É nessa dimensão que ela se constitui em meio emancipatório que a escola e a família, como instituições, não podem oferecer.

Pelas datas de publicação dos livros selecionados, vemos que todos foram escritos durante o período ditatorial de Portugal (1926 a 1974) e do Brasil (1964 a 1985). Apenas as obras **O reizinho mandão** e **Dinossauro excelentíssimo** passaram pela censura política (DOPS⁵, no Brasil e PIDE⁶, em Portugal), mas não foram desaprovadas, tornando-se “[...] um grito de liberdade de todo um povo [...]” (GÓES, 2003, p. 163). Assim ocorreu, provavelmente, por serem livros para crianças, ainda na década de setenta, julgados como “literatura menor”, sem valor artístico e ideológico. Já as demais narrativas da autora brasileira presentes no *corpus* não passaram por esse processo, extinto no final de 1978.

Cruzamos essas literaturas não meramente por acaso, primeiramente devido à língua oficial de origem – Língua Portuguesa – a mesma nos dois países, sem nos esquecermos dos países africanos colonizados por Portugal. Em seguida, devido à tradição cultural semelhante, fator ocasionado pela colonização e, por último, devido às afinidades ideológicas semelhantes nos dois autores destacados: desejo pela liberdade de expressão da comunidade em detrimento aos regimes autoritários. Esse fato, durante a década de setenta, despertou em muitos intelectuais um desejo de se rebelarem contra a política e buscarem de novo a democracia.

⁵ DOPS – Departamento de Ordem Política e Social.

⁶ PIDE – Política de Investigação e Defesa do Estado.

Podemos considerar as obras em destaque como “arte engajada”, baseando-nos na definição de Benjamin Abdala Junior (1989, p. 22, grifo do autor) “[...] uma literatura que valoriza a prática consciente do autor, a sua atitude revolucionária no ‘fazer’ artístico, rompendo com as ideologias vigentes”.

As obras presentes neste trabalho demonstram essa afinidade em romper com a opressão imposta às crianças, aos adolescentes e, especialmente, aos adultos e problematizam a realidade de forma sutil. Como dissemos, essas narrativas recriam a realidade. Ao falar de recriação da história de um país, ou simplesmente, de metaficção historiográfica nos perguntamos: até que ponto a imaginação se apropria dela?

Para responder essa questão, recorreremos à “metaficção historiográfica”. De acordo com Linda Hutcheon, o romance metaficcional revê a história, questiona a verdade dos fatos consagrados com o objetivo de trazer o poder crítico em seu leitor daquilo tido como “verdade inquestionável”. Esse tipo de romance procura exprimir pela estrutura ou pela linguagem o caráter fragmentário da modernidade e, com a releitura que o homem faz da história, perde-se a identidade individual. Dessa forma, nos romances assim intitulados

[...] só existem verdades no plural e, jamais uma só verdade; e raramente existem as verdades per se, apenas as verdades alheias. [...] A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou representar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – relevá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico (HUTCHEON, 1991, p. 146-147).

Dizemos que a imaginação aproxima a história portuguesa e a brasileira, com o intuito de elucidar aquilo tido como verdade. Os livros em análise abordam a história, questionam-na com a finalidade expressa por Hutcheon de reescrevê-la para encontrar sua pluralidade.

Com o objetivo de complementar o que fora dito, gostaríamos de ressaltar que entendemos a obra literária como Antonio Candido expõe em **Literatura e sociedade** (2006, p. 13) “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”.

Para nós, os livros em destaque são literatura, arte literária por exprimir

[...] representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo. [...] A grandeza de uma literatura, ou de uma obra, depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar (CANDIDO, 2006, p. 55).

Tal conceito nos leva a analisar se as obras do *corpus* têm essa grandeza relativa: atemporal e universal. Vemo-las como instrumentos adequados, transcendentais ao datado, por romper com os limites de sua época – décadas de setenta e oitenta – estabelecendo um diálogo contra o autoritarismo até os dias atuais.

Também as vemos como uma fusão de aspectos externos e internos que ocasionam o ponto inicial para o estudo da obra literária, pois, quando estamos no terreno da crítica literária, somos levados a analisar a intimidade das obras e averiguar quais fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar. Tomando o fator social, procuramos determinar se ele fornece apenas a matéria (ambiente, traços grupais, ideias), que serve de vínculo para conduzir a corrente criadora, ou se é elemento atuante na constituição da essencialidade da narrativa como obra de arte.

Para nós, o autor tem um papel fundamental na modificação do tempo vivido e os escolhidos para este trabalho, como muitos outros, são fundamentais para a mudança política de Brasil e Portugal. Eles têm um compromisso intrínseco com a democracia nessas nações e buscam despertar a consciência crítica em seus leitores, para analisarem a questão da imposição das vontades particulares de um indivíduo a toda uma massa, independente dos locais onde essa aconteça.

A literatura ajuda na compreensão de uma época histórica, não só mostrar a percepção do autor, mas também porque, do ponto de vista do leitor, a realidade literária tende a ser internalizada, servindo de referência para as ações do receptor. Neste sentido a literatura pode ser entendida como produtora de representações que orientam práticas (CAPELATO, 1998, p. 174).

Em síntese, as obras do *corpus* podem ser consideradas como tendenciosas por conter uma ideologia próxima daquela em que cada autor acredita e por retratar valores presentes em nossa sociedade. Pode-se afirmar que os livros escolhidos, embora para um público infantil, trabalhem com o contraponto e caminhem como contramarcha; pois também atuam como uma ponte de amadurecimento que liga as idéias do autor com as da sociedade, construindo por meio de suas vozes destoantes o pensamento de seu leitor e alterando o rumo da história.

Fazendo uma breve apresentação sobre o contexto da época em questão neste trabalho, vemos que a segunda metade do século XX, em especial, nesses países, é marcada pela afirmação da mulher na sociedade, embora ainda fossem subjugadas; ataques aos grupos de homossexuais, estudantes, negros; porcentagem elevada de emigração da população em busca de trabalho e condições mais adequadas à vida; alto número de exilados; ausência da liberdade, fatores que explicam a busca dos homens e mulheres: homossexuais ou heterossexuais, jovens ou adultos, em delimitar essa ordem de violência e medo imposta pelos chefes de estados tanto no Brasil quanto em Portugal.

Na década de setenta, independente de ideais políticos partidários, os partidos se articularam em um grupo de esquerda em prol da liberdade democrática. Estudantes lançaram propostas em detrimento à ditadura e a Igreja Católica, principalmente, a brasileira, também

demonstrou o seu descontentamento com os modelos autoritários e a falta de respeito à vida. Mulheres, homossexuais e negros, considerados inferiores, também aderiram ao movimento de oposição aos modelos autoritários brasileiro e português.

Artistas, preocupados com o rumo de seu país, escreveram, encenaram, desenharam sobre o período com o intuito de aclarar as ideias na massa populacional. Ruth Rocha e José Cardoso Pires participaram efetivamente da luta contra o poder autoritário com obras críticas. Os livros selecionados para este trabalho têm o compromisso com a verdade, como retratado, a Literatura Infantil e Juvenil tem também sua parcela de responsabilidade na transformação intelectual do homem leitor/ ouvinte.

Se há artifício e irrealidade manifestas, há também e principalmente a intenção de comunicar um significado, ideológico, de dirigir um apelo, um convite à luta, assumindo a narrativa, por vezes, um tom de eloquência exaltada, vizinho aos dos manifestos e panfletos libertários (GARCEZ, 1979, p. 44).

A escolha de Ruth Rocha e Cardoso Pires pela Literatura Infantil foi propositalmente estudada. Eles tinham a convicção de que a política interna de repressão não se aterias às obras “julgadas inferiores” e, principalmente, acreditavam no potencial crítico do público mirim. Como ressalta Nelly Novaes Coelho (2000, p. 27) “[...] a criança é vista como um ser em formação, cujo potencial deve-se desenvolver em liberdade, mas orientado no sentido de alcançar total plenitude em sua realização”.

Os autores destacados escreveram textos compromissados com a história. Produziram livros bem elaborados textualmente e com ilustrações delineadas e marcantes, mas com poucas cores nas primeiras edições, com exceção das de **Dinossauro excelentíssimo**; fato este que não retirou seus méritos de serem histórias prazerosas de ler e de ouvir.

Eles compartilham a mesma orientação ideológica: combater o autoritarismo a partir de uma literatura consciente. Embora Ruth Rocha seja escritora da Literatura Infantil, não menospreza o saber instituído de seus leitores e sim produz narrativas que representam a realidade social brasileira. Seu objetivo é trazer a conscientização neles desde cedo, criar um leitor fluente com potencial de lidar com situações e pessoas opressoras, visando a um bem comum a todos os cidadãos. Na tetralogia de reis, percebemos uma reflexão sociológica, uma aproximação da arte para com a vida. José Cardoso Pires, participante do movimento literário Neorrealismo⁷, é considerado um escritor dono de uma estética invejável, respeitável, única em Portugal. Ele assumiu um papel significativo na Literatura Portuguesa do século XX, devido ao seu potencial em criticar sistemas opressores. Cardoso Pires, como Ruth Rocha,

⁷ Movimento literário português, com produções de cunho social, documental e combativo.

respeita o leitor infantil, não o considerando menor, sabe de seu potencial e dialoga com ele, de forma irreverente e sábia, sobre questões pertinentes ao poder, para que o leitor ajude a construir uma nova sociedade, mais crítica em relação aos aspectos sociais.

Justificamos a escolha da obra **Dinossauro excelentíssimo**, de José Cardoso Pires, e da tetralogia de reis – **O reizinho mandão, O que os olhos não veem, O rei que não sabia de nada e Sapo-vira-rei-vira-sapo** –, de Ruth Rocha, neste trabalho, pelo potencial de criticar e de lutar, de forma criativa, contra qualquer poder autoritário. Para isso, os autores se valem da tradição oral, do conto popular e dos elementos como paródia, alegoria e carnavalização, para representar questões opressoras que podem ocorrer em qualquer ambiente: lar, escola, nação. Ambos os artistas têm a consciência de que o convívio, o respeito mútuo, a liberdade democrática e de expressão precisam estar presentes no espaço social para viver em condição digna dentro de uma sociedade.

Ruth Rocha e José Cardoso Pires produzem obras espontâneas, harmoniosas e ainda enaltecem a criança e o seu modo de agir e de pensar. Fazem narrativas críticas a respeito do autoritarismo, empregam uma ideologia solidária para construir uma sociedade mais fraterna. O *corpus* deste trabalho ensina as crianças a serem mais justas e, caso algo ou alguém as reprima, a saberem que unidas e amparadas a uma ideologia social de princípios fraternos, podem romper com tal situação.

Para nós, as obras escolhidas para este trabalho de dissertação são construtoras, de forma indireta, de uma consciência sociopolítica democrática. Desenvolvem uma nova forma de pensar e de agir em sociedade. Expõem o antigo e o novo para alcançar um modelo fronteiriço entre ambas as culturas. Esta ambivalência de regime político traz pelo menos uma referência imaginária de que o novo anseia interromper com a situação até então presente naquele período. Sem intenção, elas confrontam, modificam a fronteira díspare do público e do privado, do retrógrado e do moderno, desenvolvem novas formas de pensamento, cuja vitalidade reside na aptidão em transformar e criticar as duas heranças.

As tramas repudiam toda e qualquer forma de autoridade (física e/ou moral); apreciam a liberdade pessoal, respeitando o individualismo de cada ser, suas crenças, suas “verdades”, valorizando ideias alheias sem as julgar previamente entre certo e errado.

A literatura, como se percebe, é um objeto social que envolve uma parcela da massa e ainda “[...] ultrapassa a última página do livro e permanece no leitor incorporado como vivência” (YUNES; PONDE, 1989, p. 39).

No desenvolvimento da pesquisa alguns professores criticaram o conceito dessas obras terem sido avaliadas pelo seu público alvo – as crianças – como histórias de libertação do

sistema político vigente. Sempre respondíamos e reafirmamos ainda hoje que os livros selecionados se preocupam com o desenvolvimento psíquico, intelectual, espiritual e humanitário de seu leitor. Acreditamos que as análises realizadas por crianças não sejam tão lúcidas como as de um adulto, mas que consigam delimitar, aproximar com a autoridade familiar, por exemplo, e descobrir que precisam lutar pela liberdade social e individual em qualquer instituição.

Vale enfatizar que as obras que compõem o *corpus* são consideradas da Literatura Infantil e Juvenil por serem obras de pura beleza, encantamento e ainda por despertarem emoções em seus leitores. Ruth Rocha e José Cardoso Pires se utilizam do recurso lúdico para trabalhar questões sociais (autoritarismo *versus* democracia) alocadas em tempo e em espaço pré-determinados.

Para finalizar, este trabalho se divide em três capítulos. No capítulo 1, apresentaremos os autores em destaque, suas principais obras e trajetórias. Abordaremos também a Literatura Infantil brasileira e portuguesa e ainda a contestável fronteira entre a realidade e a ficção. Como respaldo científico, baseamo-nos no discurso de Antonio Candido em **Literatura e sociedade**.

No capítulo 2, exporemos um panorama do contexto histórico e político brasileiro e português que sustentou as narrativas selecionadas, não nos esquecendo de traçar as questões pertinentes ocorridas no mundo, bem como definir o “autoritarismo” empregado, indiscutivelmente, por muitos países que escolheram regimes *monopolíticos*.

No capítulo 3, apresentaremos as obras escolhidas para, posteriormente, fazermos um estudo comparativo entre elas segundo a tradição oral, o conto popular e os elementos: paródia, metaficção historiográfica, carnavalização e alegoria. Nosso intuito é analisar como Ruth Rocha e Cardoso Pires se utilizaram da palavra para denunciar toda a repressão social tida em seus respectivos países de origem; visando romper com esses sistemas autoritários e, conseqüentemente, resgatar a liberdade nas nações. Neste capítulo, ainda destacaremos, de forma geral, as ilustrações como ferramenta de entendimento das narrativas.

Este trabalho tem como objetivo, portanto, confrontar as obras de uma escritora brasileira, situada no regime militar e de um escritor português, situado no regime “marcellista”⁸, e ainda de compará-las com a intenção de encontrar as suas semelhanças e diferenças.

⁸ Salazar ao sofrer um AVC, que o levou a viver em um estado vegetativo dos anos de 1968 a 1970, fora substituído no Ministério Português por Marcello Caetano. Este, conforme Lincoln Secco (2004, p. 97), “não despontou horizonte político como uma mera continuação do salazarismo. Já pela sua trajetória pessoal podia-se

Capítulo 1

A Literatura Infantil e Juvenil brasileira e portuguesa e os autores: Ruth Rocha e José Cardoso Pires

1.1 A Literatura Infantil e Juvenil brasileira e portuguesa

A Literatura Infantil e Juvenil no Brasil se consolidou no século XX, com Monteiro Lobato, pois antes dele muitas obras lidas e trabalhadas nas escolas eram adaptações e traduções de narrativas ficcionais escritas com objetivo pedagógico. Esses livros, escritos por autores europeus, em geral, de qualidade baixa a precária, apresentavam protagonistas loiras, representadas com cores nacionais de acordo com a cultura de seu país – características e temas distantes de nossos pequenos leitores. No entanto, em 1921, Monteiro Lobato mudou a trajetória de nossa Literatura Infantil e Juvenil ao lançar **Narizinho arrebitado** com uma linguagem próxima e interessante aos leitores mirins.

Conforme Nelly Novaes Coelho, em **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX**, (1995, p. 57) “[...] foi em pleno período de confronto entre o tradicional (formas já desgastadas do Romantismo/Realismo) e o moderno (representado pelo Modernismo de 22) que Monteiro Lobato inicia a invenção literária que cria o verdadeiro espaço da literatura infantil no Brasil”.

Após o investimento de Lobato despontam, na década de quarenta, novos autores na área como Maria José Dupré, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles entre outros. Neste período, as obras eram lúdicas, cheias de aventuras, focadas no folclore brasileiro por representar o nacional e uma mistura do científico com o maravilhoso. Lobato, em **Sítio do picapau amarelo**, trabalhou os aspectos de: fantasia com Narizinho, travessura com Pedrinho, imaginação com Emília, folclore com Tia Anastácia, cultura científica com Dona Benta; tudo realizado com uma linguagem típica do povo brasileiro – palavras nacionais próximas do vocabulário das crianças e um modo de contar destoante dos existentes na época.

Segundo Lajolo e Zilberman (1987, p. 67, grifo nosso),

esperar o acender de alguma luz de esperança na escuridão do regime. [...] Era visto como um liberal [...] e contava com amplo leque de apoio inicial.”

[...] a literatura infantil brasileira, elaborando ficcionalmente seus modelos narrativos e heróis, funda um universo imaginário peculiar que se encaminha em duas direções principais. *De um lado, reproduz e interpreta a sociedade nacional, avaliando o processo acelerado de modernização, nem sempre aceitando-o com facilidade, segundo se expressam narradores e personagens.* Para tanto, circunscreve um espaço preferencial de representação – o ambiente rural – o qual passa a simbolizar as tendências e o destino que experimenta a nação, quando não significa, na direção contrária, a negação dos mesmos processos e a idealização de um passado sem conflitos. *De outro lado, dá margem à manifestação do mundo infantil, que se aloja melhor na fantasia, e não na sociedade, opção que sugere uma resposta à marginalização a que o meio empurra a criança.* De um modo ou de outro, enraíza-se uma tradição – a de proposição de um universo inventado, fruto sobretudo da imaginação, ainda quando esta tem um fundamento social e político. Esta tradição dá conta da faceta mais criativa da literatura para crianças no país, no período agora examinado.

Monteiro Lobato elaborou suas obras preservando a ideia vigente da época, com o intuito de que elas estivessem de acordo com a *didática* da Escola Nova para que assim fossem adotadas no ensino brasileiro. Ruth Rocha e José Cardoso Pires, como o intelectual destacado acima, tratam a criança “[...] como um ser em formação, cujo potencial deve-se desenvolver em liberdade, mas orientado no sentido de alcançar total plenitude em sua realização” (COELHO, 2000, p. 27). Segundo a mesma crítica literária (1991, p. 227), Lobato fundiu “[...] o Real e o Maravilhoso em uma única realidade [...]”, porém faltou ao seu universo “[...] o ‘projeto de vida’ que a evolução dos tempos começa a tornar possível, aos nossos escritores...”⁹, pois, como sabemos, as crianças precisam evoluir física e culturalmente com o tempo.

Com o crescimento de instituições preocupadas em renovar a literatura para jovens, o incentivo das indústrias livreiras e a preocupação de erradicar o baixo índice de leitura dessa população, na década de setenta ocorre “[...] um investimento bastante significativo na produção de textos voltados para a população escolar [...]” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 124).

“Desde os tempos de Lobato, a literatura infantil é pioneira na inserção do texto literário em instâncias que modernizam sua forma de produção e circulação”¹⁰. No entanto, durante a década de setenta, os escritores recriam um Brasil vivendo sob crises sociopolíticas e nesse contexto contemporâneo surge Ruth Rocha.

Podemos explicar com convicção que as obras desse período – amadurecidas e questionadoras – estão mais focadas em seu leitor e suas ilustrações trabalhadas com a mesma preocupação destinada ao texto.

⁹ COELHO, 1991, p. 237.

¹⁰ LAJOLO; ZILBERMAN, 1987, p. 125.

Evidentemente, esta redescoberta da ilustração nos livros infantis não é um fenômeno isolado. Pode ser entendido no âmbito mais amplo da pedagogia moderna que privilegia as relações da criança com a imagem, como o instrumental mais adequado para desenvolver a sua capacidade de ver, comparar ou pensar as formas do mundo, preparando-a para entrar no universo simbólico da leitura e da escrita inteligente (COELHO, 1995, p. 64).

Paralelo à situação literária brasileira, vamos a Portugal analisar como a Literatura foi vista no decorrer do século XX.

Uma lei federal de 1911, durante o período republicano português, valorizava a Literatura Infantil e Juvenil em Portugal. Para tanto, estimularam a aprendizagem e inovaram os livros desse gênero bem como suas bibliotecas nacionais. Apesar dessa preocupação, ainda na primeira metade do século XX, notamos em suas narrativas a predominância de teor pedagógico e de baixa qualidade. Em contrapartida a esse conceito, o **Romance da raposa** (1924), de Aquilino Ribeiro, “[...] isenta de classificações morais as atitudes e situações que envolvem os animais, embora os aproxime do Homem dando-lhes fala e raciocínio, mas os actos regem-se por leis de sobrevivência e não por critérios de bem ou de mal” (ROCHA, 1984, p. 67).

A República reformulou e incentivou a produção de obras para público mirim, tornando os livros mais atraentes para a leitura, mas a qualidade literária precária ainda prevaleceu. No entanto, António Oliveira Salazar, ao assumir o poder no país, em 1932, extinguiu algumas séries escolares, anteriormente obrigatórias, e as Escolas do Magistério Primário; ainda incorporou a Política de Investigação e Defesa do Estado (PIDE) para censurar tudo que iria contra seu mandato. Apenas as obras que faziam apologia ao regime e às glórias advindas com as grandes navegações, ou seja, ao passado histórico, tinham permissão para publicar e compor a lista de livros obrigatórios nas escolas públicas.

Como estava muito difícil fazer uma literatura para crianças respeitando o indivíduo como tal, acentuou-se a publicação “[...] de fichas de apreciação de livros e revistas, tendo em vista a qualidade literária e o valor moral” (ROCHA, 1984, p. 84).

Assim como ocorreu no Brasil, na década de setenta, houve uma inovação da Literatura Infantil. Conforme Natércia Rocha (1984, p. 103),

[...] uma série de acontecimentos de assimilável importância em relação à literatura para crianças tem lugar na década de 70, indo repercutir-se na produção e difusão do livro. Já os últimos anos de 60 tinham marcado um período de intensa fermentação no setor educativo, com as naturais consequências na relação criança/livro.

Muitos escritores portugueses dos anos sessenta, cansados do regime político, escrevem sobre temas onipresentes em sua sociedade – opressão, violência – visando à união do povo para romper com o regime.

Os livros portugueses, de uma forma geral, assumiram o papel de conscientizadores de mundo, criaram uma literatura significativa que revelava novos caminhos rumo à liberdade. Alguns autores portugueses como Cardoso Pires, Maria Velho da Costa, Sidónio Muralha adotaram esse pensamento e produziram obras literárias atraentes e compromissadas para com a liberdade.

Assim sendo, a Literatura Portuguesa se firmou na segunda metade do século XX e caminhou com alto teor de criatividade fundindo o real, o histórico com o imaginário, revelando textos altamente criativos. Segundo Natércia Rocha (1984, p. 126) “[...] os livros para crianças assumiram a função de aumentar o número de experiências <vividas> - por projecção, sem dúvida – enriquecimento a criança com mais dados não contidos no seu círculo habitual de vivências”.

Se, pelo lado da escrita o livro português apresentou inovações, abordando temas próximos da realidade das crianças sob tom lúdico, por outro, as ilustrações deixaram a desejar por aparecerem em pequeno número e monocromáticas, com exceção à obra de Cardoso Pires, ilustrada por João Abel Manta. Esta apresenta imagens coloridas que extrapolam o verbal e constroem uma metáfora da biografia de António Salazar. O ilustrador aproximou a personagem Dinossauro Um de traços físicos (estrutura corporal e, principalmente, óssea da face) e psicológicos (clausura e inibição da imagem) próximos da forma emblemática do soberano português (ANEXO – Figuras 1 a 4). Cardoso Pires revolucionou em **Dinossauro excelentíssimo**: investiu no visual em complemento ao verbal. Leem-se os planos verbal e visual, unidos ou independentes e vemos o estreitamento do diálogo entre eles. Para nós, o visual existente complementa e enriquece o verbal como se o bordasse, buscando um diálogo com ele.

1.2 Ruth Rocha e José Cardoso Pires – vida e obra

*O mundo de Ruth Rocha é habitado por borboletas
coloridas, reizinhas mandões e meninos
que criam palavras esquisitas.
É um universo de histórias otimistas e vencedoras,*

*que vem educando o leitor infantil há 40 anos,
período em que ela se consolidou como
uma das principais escritoras
da literatura infanto-juvenil brasileira.*
Ubiratan Brasil

*Se tivesse de resumir José Cardoso Pires numa só palavra,
essa palavra seria verdade. Porque há em tudo aquilo
que nos diz a força imediata e sem rodeios das
palavras claras. Porque por trás da simplicidade
directa com que se nos dirige está a riqueza e
humanidade de um mundo complexo. Porque recusa o
recurso aos expedientes fáceis da literatura, aos
fogos-de-artifício verbais e intelectuais para nos dizer
que a única coisa que importa são as pessoas.*
Paulo Castilho

Ruth Machado Lousada Rocha nasceu em 02 de março de 1931, em São Paulo. Como sofria de asma e, em decorrência, faltava-lhe ar, não frequentou a escola regularmente. No entanto, para suprir a defasagem de conhecimento, sua mãe, preocupada com sua educação, desenvolveu hábitos de leitura em Ruth. Primeiramente, seus pais e avós¹¹ lhe contavam histórias e, depois de alfabetizada, lia sozinha. Cremos que, devido ao ato de contar histórias, suas obras foram influenciadas com essa estrutura da tradição oral.

Graduou-se em Sociologia e Política pela Escola de Sociologia e Política, agregada a USP, curso que marcará suas obras, e se pós-graduou em “Orientação Educacional”, pela PUC São Paulo, no ano de 1970.

Ela estreou como escritora com artigos sobre educação para a Revista Cláudia, no ano de 1967. Por ser orientadora pedagógica, Sonia Robatto e Valdir Gaiara, idealizadores da revista Recreio, convidaram-na para exercer sua função na revista e nesta, a partir de 1969, publicou muitas histórias, sendo “Romeu e Julieta, a borboleta”, a primeira delas. Em 1976, publicou seu primeiro livro intitulado **Será palavras, muitas palavras**. Segundo a autora, em entrevista concedida ao jornalista d’O Estado de S. Paulo, Ubiratan Brasil, Sonia Robatto “[...] buscava um texto novo, mais brasileiro e próximo do cotidiano da criança [...]”, e Ruth, tendo as narrativas de Monteiro Lobato como inspirações, soube ricamente lhe dar o que queria com textos de alta potencialidade criadora, de extrema consciência crítica e ainda próximos da realidade infantil.

¹¹ O avô Ioiô, paraense, era um grande contador de história. Como ressaltou Carlos Moraes “o senhor das mil e uma noites” (BASTOS, 1995, p. 36).

Pode-se dizer que Robatto foi a responsável pela carreira de sucesso de Ruth Rocha como escritora. Além dela, descobriu o talento de Ana Maria Machado e de Joel Rufino.

A Recreio lançou a escritora e essa turma da Literatura Infantil e Juvenil, fato o qual nos leva a dizer que a revista foi fundamental para a inovação do gênero na década de setenta, período denominado como *boom* da Literatura Infantil brasileira. A partir desse momento, a Literatura para a Juventude passou a ser elaborada misturando arte e política por acreditar que a compreensão de sentido e do mundo se iniciam na infância. A criança, ao descobrir como é o mundo, atinge um grau de consciência próxima a do ser adulto e busca (re)construir uma identidade nacional. Para esses escritores, a clareza se inicia com a palavra e por isso se utilizam dela para combater o modelo repressivo, inevitavelmente, edificar um processo ideológico a que o discurso se submete e, como afirma Barthes, estabelecer um jogo de estruturas múltiplas¹².

Adequando-nos à ideia de Michèle Petit em **Lecturas: Del espacio íntimo al espacio público** (2001), nosso *corpus*, como dito, (re)cria fatos da realidade e o leitor ao fazer a sua leitura sofre “*insights*” ou “feixes de luz” de questões obscuras até o momento. Como dito, esses *insights* no subconsciente do leitor desencadeiam um trabalho de aproximação com vivências e fatos reais, ampliando o seu poder de criticidade.

A pesquisadora Laura Sandroni comenta em um de seus trabalhos que a Literatura Infantil era vista como um subgênero – literatura menor, insignificante – fato que possibilitou a escrita de textos de cunho libertário sob tom de metáfora, sem serem condenados “como violadores da ordem e da paz nacional” pelas equipes de censuradores do governo brasileiro. Como conta,

[...] a censura foi sempre burra e mais burramente ainda achava que a Literatura infantil era uma coisa que não tinha a menor necessidade, nem de ler, nem de chegar perto, porque era uma babaquice, era uma coisa com criança. E os escritores passaram a fazer nos livros infantis o que ele não faziam na literatura adulta (LONDON, 2009, p. 61).

A autora Ruth Rocha tem um estilo próprio bem delineado – utiliza-se de situações típicas do cotidiano para criar as suas narrativas – e demonstra a cada obra: espírito lúdico, linguagem simples, tom de diálogo informal, visão otimista para driblar as situações impertinentes, muitas vezes, trazidas pelos adultos, além do respeito por seu leitor e preocupação com o plano visual. Conquista os leitores de todas as idades, incorpora a consciência crítica neles e demonstra que os conscientes são responsáveis pela transformação do meio social presenciado.

¹² Cf. BARTHES, 1988, p. 171.

O estilo próprio de Ruth Rocha ocasionou a premiação de muitos de seus livros pelo IBBY¹³ e algumas dezenas são considerados como altamente recomendáveis para crianças pela FNLIJ¹⁴.

Animada com a boa recepção de suas histórias, Ruth não parou mais de escrever. Graças ao gosto pela leitura herdado de sua família, ao convívio com as crianças do Colégio Rio Branco onde estudou e trabalhou e ao seu espírito renovador e contestador, publicou mais de cento e trinta livros de temas distintos, com destaque para as obras: **...Que eu vou para Angola..., A flauta mágica, Armandinho, o juiz, A ilíada, Borba, o gato, Declaração universal dos direitos humanos, Contos de Perrault, Faz muito tempo, Marcelo, marmelo, martelo e outras histórias, Nicolau tinha uma idéia, O guarani, O menino que aprendeu a ver, O que os olhos não vêem, O rato do campo e o rato da cidade, O rei que não sabia de nada, O reizinho mandão, Procurando firme, Quem tem medo de quê?, Romeu e Julieta, Ruth Rocha conta a Odisséia, Uma história de rabos presos**, entre outros.

Seus livros estão divididos pelas coleções: “A turma da nossa rua”, “As aventuras de Alvinho”, “As coisas que eu mais gosto”, “Aventuras brasileiras”, “Era outra vez”, “Escrever e criar - É só começar”, “Lê pra mim”, “O homem e a comunicação”, “Óperas para crianças”, “Os medos que eu tenho”, “Procurando firme”, “Pulo do gato”, “Quem tem medo de quê”, “Sambalelê”, “Sinal aberto”, “Marcelo Marmelo Martelo”.

Em seu sítio eletrônico, a autora mostra que Monteiro Lobato a influenciou na escrita de histórias com temas sociais e políticos e também com personagens femininas contestadoras próximas a Emília.¹⁵

Ao se tornar a escritora renomada, com obras publicadas em mais de vinte e cinco idiomas, Ruth Rocha participou de programas televisivos voltados ao público mirim. Também foi homenageada com a Comenda da Ordem do Mérito Cultural, do Ministério da Cultura, pelo presidente brasileiro Fernando Henrique Cardoso e ocupa a trigésima oitava cadeira da Academia Paulista de Letras.

Na tetralogia dos reis, temos a presença do contador de história – elemento fundamental da tradição oral – quem demonstra a possibilidade de mudança social a governos

¹³ IBBY – International Board on Books for Young People, traduzido para português ficaria como Conselho Internacional sobre Literatura para os Jovens.

¹⁴ FNLIJ – Fundação Nacional de Livro Infantil e Juvenil.

¹⁵ “Monteiro Lobato foi sua grande influência. Em sua obra, essa influência se traduz pelo seu interesse nos problemas sociais e políticos, na sua tendência ao humor e nas suas posições feministas”. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/ruthrocha/historiadaruth.htm>>. Acesso em: 02 jul. 2009.

autoritários. Nela observamos o sentimento da massa oprimida e o caminho para o desmoronamento dos reinos fictícios.

Ruth Rocha e Cardoso Pires atuaram em seu tempo. Produziram obras cujos temas são a prepotência, o despreparo dos administradores oficiais e as quedas por meio da insatisfação do povo. As obras do *corpus* valorizam o saber adquirido pela observação do mundo e de narrativas populares, fazem de forma lúdica um julgamento entre certo e errado, lícito e ilícito, liberdade e opressão.

O escritor português José Augusto Neves Cardoso Pires nasceu na aldeia de São João do Peso, distrito de Castelo Branco, em 1925, mas sempre morou em Lisboa com seus pais. Frequentou o Liceu Camões, onde escreveu sua primeira trama “As aventuras do mosquito zigue-zague”, publicada no jornal estudantil, e descobriu a sua paixão pelas letras. Iniciara o curso superior de Matemática, entretanto, não o concluiu para seguir um sonho de ser marinheiro – profissão exercida pelo seu pai.

Como consequência desse desejo, viajou por toda a costa africana e observou com proximidade os problemas dos conterrâneos. Regressou a Portugal, trabalhou como intérprete, agente de vendas e continuou a escrever contos para jornais e revistas. Seu primeiro livro, **Os caminheiros e outros contos**, foi publicado em 1949, depois desse, muitos outros vieram como **O hóspede de Job**, **História de amor**, **Anjo ancorado**, **O render dos heróis**, **O delfim**, **Dinossauro excelentíssimo**, **A balada da praia dos cães**, **De profundis**, **valsa lenta**. As suas obras têm características do que se convencionou denominar Neorrealismo – um movimento literário com produções de cunho social, documental e combativo – justificável por se opor ao regime salazarista imperante em Portugal.

Cardoso Pires, sempre com um discurso tendencioso, dialogou a literatura com a história política e social de Portugal e driblou a censura. Dessa forma, podemos dizer que suas narrativas são formas de intervenção. Com uma ideologia oposta ao autoritarismo, elas desempenharam papel importante em seus leitores: o de ampliação do conhecimento para a redemocratização social.

No ano de 1969, ao ser convidado pelo King’s College da Universidade de Londres, leciona Literatura Portuguesa e Brasileira e colabora na BBC. Foi durante essa estadia na cidade inglesa que produziu a obra selecionada para este trabalho, **Dinossauro excelentíssimo**, no entanto só publicada ao regressar a Portugal, em 1972.

No ano de 1974, assistiu à queda do Estado Novo e se elegeu vereador em Lisboa.

Algumas de suas obras foram encenadas no teatro e adaptadas ao cinema como **O render dos heróis**, **A rapariga dos fósforos** e **O delfim**.

Cardoso Pires sofreu vários acidentes vasculares cerebrais (AVCs). Um deles, ocorrido em 1998 o levou ao coma. Em 26 de outubro do mesmo ano, faleceu, após não resistir a mais um AVC.

Para ratificar o que dissemos sobre o autor, recorremo-nos de uma citação de António Saraiva e Óscar Lopes (2001, p. 1092). José Cardoso Pires “[...] ergue-se ao nível dos melhores narradores pontes, aquele que melhor promove à escrita de qualidade artística os registros mais comuns e espontâneos da fala lisboeta de hoje”.

Os seus livros são obras poéticas com preocupação no fazer literário, com aguda crítica social que desde o início causou um impacto por suas inovações. Neles também encontramos uma linguagem objetiva, preocupação com os fatos sócio-históricos de Portugal e análise psicológica das personagens. Como explana a pesquisadora Marlise Vaz Bridi Ambrogi (1981, p. 44) em sua tese, “[...] moderna, sem dúvida, a narrativa de Cardoso Pires não só constata o processo de desumanização enraizado na vida contemporânea, como o contesta e, sobretudo, propõe uma nova ordem”.

1.3 A contestável fronteira das obras: realidade *versus* ficção

O que move a literatura para a frente é a indignação, a negação o delírio e o amor pela própria leitura. (...) É a atitude crítica do autor.
Ignácio de Loyola

Compreender a literatura significa, pois, compreender a totalidade do processo social de que ela faz parte. (...) As obras literárias não são fruto de uma inspiração misteriosa nem são explicáveis simplesmente em função da psicologia dos seus autores. São formas de percepção, maneiras determinadas de ver o mundo, e como tal têm relações com a forma dominante de ver o mundo que é a <<mentalidade social>> ou ideologia de uma época. Essa ideologia é, por sua vez, produto das relações sociais concretas que os homens estabelecem entre si num tempo e lugar determinados; e o modo como essas relações de classe são sentidas, legitimadas e perpetuadas.
Terry Eagleton

A arte é um produto artificial realizado com as experiências de mundo, de vivência do artista; este se inspira no mundo real para criar um mundo fictício. O intelectual possui uma

ideologia e ao criar uma narrativa a sua visão de mundo estará configurando parte do contexto social, cultural de seu tempo.

A obra literária moderna funde os mundos – real e fictício –, a partir de um dado social os incorpora no texto, criando um diálogo arbitrário entre elas e possibilitando uma nova visão do mundo.

[...] a criação literária corresponde a certa necessidade de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *praxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo (CANDIDO, 2006, p. 65).

Um dos aspectos relevantes presentes nestas obras de Ruth Rocha e de Cardoso Pires é este diálogo existente entre a realidade e a ficção, um entrelaçamento que visa o posicionamento crítico da população destes países.

Podemos dizer que as narrativas do *corpus* são alegorias políticas interligadas pelo tema de opressão dos direitos civis do ser humano. Elas permitem uma revisitação da história local, aguçam uma percepção crítica, ideológica para atuar “[...] em relação à situação político-social [...]” (ABDALA JR, 1981, p. 3). Fato o qual leva a concluir que “[...] o texto literário não constitui simplesmente um arranjo formal e não se reduz à consciência do autor ou leitor, mas é produto objeto de uma consciência coletiva na qual os dois se inserem. Trata-se efetivamente de uma consciência coletiva ‘possível’ e não ‘real’” (SANTILLI, 1979, p. 23, grifo do autor).

Os reizinhos de Ruth Rocha e o imperador de Cardoso Pires silenciaram o povo, esvaziaram os léxicos. Em contrapartida, os contadores, ironicamente, se opuseram aos discursos oficiais a favor do libertário e, no caso de **Dinossauro excelentíssimo**, pré-anunciou fim do governo autoritário antes mesmo dele acontecer na história portuguesa.

Nestas estórias, vemos aspirações ideológicas ao transformarem a consciência efetiva de um grupo social e, quem sabe, de toda a massa. Nelas também encontramos

[...] a imprecisão do tempo (era uma vez), a presença dos verbos com função progressiva, como se o leitor estivesse diante de uma realidade em desdobramento, como se essa realidade estivesse diante dele, e, tanto o como se, quanto a presentificação, indicam que o que ele está lendo é uma novela, uma ficção e não um trabalho de História ou outro qualquer dessa natureza. O leitor tem consciência de que o que ele está ouvindo é a voz de um narrador, capaz de tudo saber e de tudo dizer (SANTILLI, 1979, p. 54).

Ruth Rocha e Cardoso Pires, nestes livros, espelharam a realidade por meio de recursos das narrativas maravilhosas, dando liberdade a cada um de ler e reler como preferir, mas preservando a visão emancipatória. Desejaram contribuir para a formação intelectual da

criança e para que seu leitor saiba lidar com o autoritarismo, a prepotência e a violência nos diversos âmbitos que possam se apresentar: na escola, na família, no governo.

Em face do que dissemos, podemos anular o conceito de Literatura Infantil como algo minimizado, apenas destinada à distração das crianças. Os livros em foco estimulam o olhar, a percepção do leitor e, principalmente, “[...] enriquece a imaginação infantil e que, muitas vezes, permanece latente durante toda a existência por falta de estímulo” (COELHO, 2000, p. 198).

Temos a lúcida visão de que a criança não participa dos assuntos pertinentes à política, não saiba sobre os governos autoritários, mas vive em um modelo familiar que, muitas vezes, abusa da autoridade. Sendo assim, ela não alcançará, sem desmerecer seus méritos intelectuais, uma visão tão específica como a de um adulto. Este poderá influir suas experiências de vida, associar o texto com o período vivenciado, enxergar a metáfora e o sarcasmo ao lê-las. Embora o leitor mirim não tenha essa visão política, compreende a imposição do poder absoluto sobre a população e descobre a importância do diálogo para se fazer junto. Compete aos pais leitores e professores, fazerem uma leitura compartilhada destas narrativas para desencadear um debate a partir do conhecimento prévio da criança e uma inserção, de forma lúdica, da realidade do país habitado.

Capítulo 2

O contexto sociopolítico de Brasil e Portugal

*A principal tarefa do historiador não é julgar,
mas compreender, mesmo o que temos
mais dificuldade para compreender.
(...) O difícil é compreender.*

Eric Hobsbawm

2.1 O contexto histórico dos países envolvidos¹⁶

Neste capítulo, traçamos um panorama das histórias políticas brasileira e portuguesa, com o objetivo de contextualizar o *corpus*, além de perceber, sob um tom paródico, a intertextualidade com o período retratado e de ressaltar sua contribuição para a redemocratização nacional. Cremos que este período foi importante para que a população valorizasse a liberdade democrática. A intenção é nos reapropriarmos desse passado para um estudo crítico posterior.

2.1.1 Regime Militar Brasileiro

*Acorda, amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição
Era a dura, numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame, chame, chame lá
Chame, chame o ladrão, chame o ladrão.*
Julinho de Adelaide

¹⁶ Para o desenvolvimento deste capítulo, baseamo-nos em leituras de diversas obras historiográficas. Para amparar o período militar brasileiro, apoiamo-nos em Elio Gaspari, Marcos Napolitano, Maria Aparecida de Aquino. Já o português, em Lincoln Secco, Luís Portela, Edgart Rodrigues; Humberto Delgado, Edmundo Moniz.

Faremos um breve panorama histórico do Brasil a partir do Golpe de Estado, por nos ajudar na compreensão dos reis autoritários ficcionais de Ruth Rocha, que, provavelmente, foram inspirados nos militares desse período.

“No dia 30 de março de 1964, o Brasil foi dormir sonhando com as reformas sociais propostas pelo governo João Goulart. Na manhã seguinte, porém, a nação acordava com o rumor de um golpe de Estado realizado pelas Forças Armadas” (NAPOLITANO, 1998, p. 4).

As tensões políticas que culminaram na queda do governo de João Goulart têm suas respostas em questões anteriores: empresas norte-americanas se viam ameaçadas com a política nacionalista do PTB, que buscava reforma de base para ajudar a massa trabalhadora do país. Além delas, os políticos de outros partidos nacionais como UDN, PSD, PCB, mais os empresários de diversos ramos, a Igreja Católica e os oficiais militares viam-no como um socialista, com aproximações perigosas com os movimentos populares, subversivos dispostos a dar um “golpe” no país.

Com o intuito de se precaver dessa ameaça socialista, tropas sob o comando de Magalhães Pinto e Olímpio Mourão, representantes de Minas Gerais, e de Amaury Kruel, de São Paulo, avançaram para o Rio de Janeiro onde, com o apoio das Forças Armadas, tomaram o poder sem nenhum combate, uma vez que Goulart deixara o estado para se refugiar no Rio Grande do Sul. Ao ser declarada a vacância da Presidência, no dia 02 de abril de 1964, fundiu-se a tríplice aliança: Cruz, Espada e Dinheiro e empossou Ranieri Mazilli como Presidente da República, destituindo Jango. A partir daí, o Brasil inicia um longo período de ditadura militar.

Houve o golpe no Brasil, almejando o sentido estrito da palavra – “[...] fenômeno social, em consequência, de suas causas sociais que devem ser buscadas e combatidas” (CARVALHO, 1988, p. 95) – porém percebemos que a intenção do golpe era privilegiar os militares e a classe a qual pertenciam.

Os militares que comandaram o país fecharam o Congresso Nacional, anularam a Constituição em favor dos Atos Institucionais (AIs), que estabeleceram medidas de controle para a sociedade como: cassação e anulação dos direitos políticos da população, prisões, torturas dos opositores ao governo, intervenção em todas as organizações do país, fim da liberdade individual, imprensa censurada, artistas e intelectuais perseguidos.

Para persuadir a massa brasileira de que o autoritarismo vigente era bom e não como os intelectuais o julgavam, - impopular e insustentável - o governo implantou na rede educacional as disciplinas obrigatórias de Educação Moral e Cívica, para os alunos do 1º

Grau; Organização Social e Política do Brasil (OSPB), para os do 2º Grau; Estudos de Problemas Brasileiros (EPB), para os do 3º Grau.

No decorrer dos vinte anos de militarismo, o país teve como presidentes:

- General Humberto Castelo Branco (1964 – 1967) – responsável por três AIs, um deles (AI2) objetivou controlar o processo político eleitoral, o que permitiu eleições indiretas para presidente da República.
- General Arthur da Costa e Silva (1967 – 1969) – administrou na época de efervescência cultural – shows, jornais, movimentos estudantis, Festivais da Canção, peças teatrais, romances, filmes – momento em que a arte se tornou um artifício para restabelecer a política democrática no país. No entanto, para intervir, o Estado instituiu o mais repressor de todos os atos, o qual previa e centralizava o poder nos militares do Executivo Federal e do Conselho de Segurança Nacional.
- General Emílio Garrastazu Médici (1969 – 1974) – assume a presidência devido à isquemia cerebral de Costa e Silva. Com ele ocorre o mais violento período da ditadura brasileira, conhecido como “os anos de chumbo”. O Conselho de Segurança Nacional, com o pretexto de erradicar a subversão, abusou do poder dado a ele pelos AIs e torturou todos que julgava perigosos. Foi no decorrer de seu mandato que se instituiu os Serviços Nacionais de Informações (SNIs) e o Departamento de Operações Internas – Comando de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) além de ter intensificado o trabalho dos Departamentos de Ordem Política e Social (DOPS).

Para promover a figura do atual presidente, associaram-na ao futebol, à Copa do Mundo de 1970. Criaram propagandas ufanistas como *slogan* “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Brasil, potência emergente”, “Ninguém segura este país”. Paralelamente, artistas estavam cada vez mais unidos no combate contra o governo.

Tornaram-se porta-vozes dos valores democráticos e emancipadores que se contrapunham à realidade política vigente. Mesmo sob censura, a música popular foi fundamental para disseminar na sociedade, sob forma poética e metafórica, o imaginário da liberdade, constituindo-se naquilo que José Miguel Wisnik chamou de ‘rede de recados’ pela democracia (NAPOLITANO, 1998, p. 45).

Os jovens opositores ao governo adotam uma nova tática de combate: sequestro de pessoas influentes no Governo. Esse foi o meio encontrado como resposta ao que os militares faziam. No decorrer desse período, muitos intelectuais foram exilados e a Igreja condenou os atos de tortura adotados pelo Estado por serem contrários à doutrina cristã.

- Dando continuidade ao governo, foi empossado o general Ernesto Geisel (1974 – 1979), que teve de rever a questão nacional devido à violência imposta à população. Ele assumiu o poder com o intuito de “[...] implementar uma nova fase na *institucionalização* do regime militar: a chamada transição ‘lenta, gradual e segura’ para o poder civil” (NAPOLITANO, 2008, p. 50-51, grifo do autor). Dessa forma, com sua posse, o Brasil inicia uma fase marcada pela a incerteza misturada com muitas esperanças. Assume o poder com quatro objetivos estratégicos:

a) manter o apoio majoritário dos militares, reduzindo ao mesmo tempo o poder da linha dura e restabelecendo o caráter mais puramente profissional dos membros das Forças Armadas; *b)* controlar os subversivos e a oposição de centro-esquerda como um todo; *c)* retornar a um tipo de democracia, ainda que restrita e controlada; *d)* manter altas as taxas de crescimento, fator fundamental para a legitimação política do governo perante os empresários e a sociedade. Dessas quatro metas nasceria o projeto de ‘distensão’ do regime militar, comandado por Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva (NAPOLITANO, 2008, p. 53).

No entanto, com a divulgação pela imprensa brasileira, de uma fotografia da morte do diretor de jornalismo da TV Cultura, Wladimir Herzog, por suicídio, em uma das celas do DOI-CODI, a população se rebelou. Em contrapartida, um ato desafiador da Igreja Católica, que reuniu oito mil pessoas, marcou o seu rompimento com o regime militar e a luta pela liberdade democrática.

De acordo com Gaspari (2002, p. 35), “Geisel desmantelou o regime. Quando assumiu, havia uma ditadura sem ditador. No fim de seu governo, havia ditador sem ditadura”.

- Os manifestos se intensificaram e para melhorar a imagem do governo, os militares lançaram o general João Baptista Figueiredo (1979 – 1985) como presidente. Este fez cumprir a extinção dos AIs assinada por Geisel, rompeu com a censura prévia e, conseqüentemente, possibilitou uma abertura política no país. A ele, associou-se a figura de um homem simples, vindo do povo.

Com o crescimento da oposição contra o regime, a crise econômica, o movimento popular, os protestos, a concessão da anistia aos acusados de crimes políticos, a aprovação de uma nova legislação partidária – o restabelecimento do pluripartidarismo –, as greves gerais e a campanha pelas Diretas findaram o período militar brasileiro, em 15 de janeiro de 1985. Entretanto, o processo de redemocratização só se sacralizou, em 1988, com a promulgação da nova Constituição no mandato de José Sarney.

2.1.2 Regime Militar Português

*Todos que participaram da 'Revolução das Flores'
criam na força do país, bastava
apenas o povo acordar.*
Eduardo Lourenço

Com um breve histórico sobre a situação sociopolítica de Portugal, procuramos compreender por que a obra **Dinossauro excelentíssimo** pode ser considerada com uma biografia de António Salazar.

No ano de 1910, com as mortes de D. Carlos, rei português, e de seu filho D. Luis Felipe, seguidas de um golpe dos militares para destronar o sucessor de D. Carlos, D. Manuel, o país proclamou a República Portuguesa, uma organização, “uma marcha civilizatória”¹⁷ muito tardia em relação aos demais países da Europa – independentes, prósperos. Enquanto as demais nações europeias progrediam, Portugal vivia atrofiado nas questões fixadas em séculos anteriores: economia dependente da agricultura e culturalmente persistia a crença no regresso de D. Sebastião para salvar a nação.

Devido à insatisfação militar e à crise econômica, um novo golpe de estado é deflagrado em 28 de maio de 1926, sob a liderança do general Gomes da Costa. Em 1928, por votação direta, Óscar Carmona assume o poder e, como chefe de Estado, delega ao jovem economista Dr. António de Oliveira Salazar a pasta de Finanças por considerá-lo apto a solucionar a crise do país. Como ministro, destaca-se ao equilibrar o orçamento nacional, estabilizar a moeda local e reduzir a dívida externa. Graças aos seus feitos, em 28 de junho de 1932, assume a presidência do Conselho de Ministros e institui o Estado Novo. Salazar deixou o poder após trinta e seis anos, em agosto de 1968, ao sofrer um AVC.

No decorrer desse longo período, Salazar caminhou em parceria com a Igreja, preservando os princípios sagrados: Deus, Pátria e Família. Por não gostar de ostentar prestígio e de expor sua imagem, produziu uma falsa percepção mítica sobre a imagem do Enviado por Deus para salvar o povo português, à semelhança de D. Sebastião.

¹⁷ Expressão utilizada por Antero de Quental ao criticar a Monarquia Constitucional em nome da República retirada de QUENTAL, A. “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos” In: SERRÃO, Joel. **Liberalismo, socialismo, republicanismo: antologia do pensamento político português**. 2. ed. Lisboa: Horizonte, 1979.

Durante o Estado Novo, ele criou centros de investigação, censura e opressão aos que se opunham ao governo, prolongou a política colonial e estagnou o progresso no país.

As séries fundamentais garantidas aos portugueses passaram de oito para três anos e os livros adotados ressaltavam o Estado e a Igreja com o objetivo de “persuadir” a mente das crianças.

Nas escolas foram introduzidas o Ensino Religioso para ressaltar valores de honestidade, cristianismo, pobreza, benevolência e ainda aulas da História Cultural do país para demarcar seu o prestígio e criar um espírito nacional nos portugueses.

Os historiadores Portella; Rodrigues (1957, p. 11) se referem a Salazar, o responsável pelo retrocesso de Portugal, como “bêsta apocalítica do totalitarismo, não se pejam de apertar entre as suas as mãos de um homem, como o Salazar, que as tem tintas do sangue dos seus adversários ideológicos, das vítimas do seu intolerante sistema político-filosófico-religioso”.

É lamentável pensar que o ditador português transmitiu a ideia de que a nação era o povo escolhido por Deus, a dona dos mares. Baseando-nos em conceito desenvolvido por Maria Helena Moreira Alves (2005), sobre o Estado Autoritário Brasileiro “pós 64”, de que a censura se insere nesta estratégia com a intenção de criar uma imagem de nação harmoniosa entre o povo e o Estado, emprestamo-lo a Portugal. Entretanto, como presenciamos, “[...] contrariamente à lenda, o povo português, ferido como tantos outros por tragédias reais na sua vida coletiva, não é um povo trágico [...]” (LOURENÇO, 1999, p. 14), conseguiu se opor a esse sistema e reconquistar o poder democrático.

Apesar de toda a opressão política, social e econômica, o “império” construído por António Salazar se desestabilizou nos anos sessenta e culminou em setenta “[...] como crise de um sistema pleno de relações internacionais [...]” (SECCO, 2004, p. 89).

Havia uma crise. Ela era evidente nos dados estatísticos oficiais. É fato que II Plano de Fomento (1959-1964) não só fracassara como demonstrara a ineficácia do planejamento estatal do regime. Todos os saldos de comércio exterior (em verdade déficits) previstos no Plano se mostraram piores do que o esperado. Havia uma crise nos portos da metrópole, como o revelava o relatório da execução do II Plano de Fomento de 1968. O movimento marítimo era regressivo e um pequeno aumento nos anos de 1963-1964 deveu-se unicamente à navegação estrangeira (Banco de Portugal, 1965). A natureza dessa crise não estava em Portugal, mas nas suas tantas relações como Europa e África.

[...]

As manifestações de descontentamento, na área da cultura e da política, existiram e exerceram seu impacto na opinião pública. Mas era, esta crítica, urbana e diminuta quase sem nenhum poder de pressão. [...] É verdade que controlava a Universidade e usava o instrumento da censura (SECCO, 2004, p. 89; 95).

Com o derrame cerebral de Salazar em 1968, Marcello Caetano assumiu o poder dando continuidade à trajetória de seu antecessor. Os intelectuais da época tinham a esperança de uma alteração significativa na política com sua posse, pois o viam como um liberal, já que fora demitido do cargo de Reitor da Universidade de Lisboa por ser visto com “uma potencialidade liberal”, no ano de 1962. Como isso não aconteceu, uma vez que Caetano manteve os preceitos do Primeiro Ministro António Salazar, artistas reagiram, mostrando uma ideologia contrária ao poder e tiveram a adesão, embora tímida, do povo ao movimento de luta contra essa longa ditadura massacrante.

Artistas, cidadãos, junto com militares das Forças Armadas insatisfeitos, contingentes das guerras insanas ultramarinas e apoio, indireto, das Organizações das Nações Unidas, fizeram desmoronar, aos poucos, o Regime Ditatorial português. E em 25 de abril de 1974, com o general Spínola a frente do movimento, deu-se o golpe militar ou a Revolução dos Cravos, como conhecida, que derruba Marcello Caetano do poder. Porém, por falta de líderes civis e diante da circunstância presenciada, os militares idealizadores do golpe tornaram-se os chefes do governo provisório.

Portugal, antes da Revolução dos Cravos, encontrava-se com altos índices de desemprego e de inflação, além de poucos investimentos no setor industrial, e, infelizmente, o golpe de 1974 não trouxe uma melhoria na situação econômica. Como esclarecido, Salazar, no decorrer de seu mandato, gerou um imobilismo político na nação, resgatou o sebastianismo e o povo mais uma vez aguardou a vinda do rei tão almejado. Porém, com a Revolução dos Cravos, nasceu uma esperança, um sentimento de alívio por romper com o modelo opressor vigente há meio século na nação portuguesa. A partir dessa data, Portugal se tornou novamente livre.

2.2 O século XX e o mundo

O século XX, como nos deparamos ao longo dos anos do Ensino Básico, foi marcado por mudanças significativas. Foi nesse período que ocorreu o avanço tecnológico e econômico, melhoria na saúde, ampliação das zonas urbanas, como também guerras, destruição, bombas nucleares, regimes totalitários, neocolonialismo e genocídios. Esse tempo fora denominado por Eric Hobsbawm como “Era dos extremos”, em outras palavras, século breve e extremado por suas incertezas, crises e catástrofes.

Concordamos tristemente com sua denominação, uma vez que tivemos muitos avanços em distintos campos de atuação, mortes e formas de dominação impostas à sociedade mundial. É interessante rever o desempenho da tecnologia nos anos de 1900: criação do computador e de seus acessórios – disco flexível, disquete, CD, *pen drive*, *chip* –, do celular, da televisão, dos robôs, das naves espaciais, das armas nucleares, dentre outros; invenções que possibilitaram a Globalização do planeta.

Hobsbawm (1995) divide o século anterior em três Eras: a da Catástrofe, a de Ouro e a do Desmoronamento. A primeira recebe este nome por demarcar as infundadas Guerras Mundiais e as revoluções dos sistemas político e econômico dos principais países que alteraram o rumo das demais nações. A segunda Era faz jus ao seu nome por abarcar a expansão econômica e tecnológica, fato que ocasionou uma transformação social. Época em que explode a revolução cultural - liberação pessoal e social (trans ou homossexualismo), novos gêneros musicais (rock n' roll e bossa nova, por exemplo), triunfo do ser humano sobre a sociedade. Embora esse período de Ouro tenha sido marcado pelas transformações sociais, a presença de regimes totalitários e ditatoriais e da Guerra do Vietnã. Por fim, a última Era dessa divisão é marcada pela brutalização da política iniciada nas décadas anteriores (1950 e 1960), fim do colonialismo, moderação econômica e, com isso, desemprego em massa e depressões dos membros sociais.

Esta pesquisa perpassa pelas três Eras devido ao Estado Novo português ter se iniciado em 1926 e se findado apenas em 1974. Não pretendemos demarcar cada período no decorrer do trabalho, embora possamos observar brevemente as características de cada momento ressaltado pelo autor em destaque.

2.3 Autoritarismo

Para dar continuidade ao trabalho, achamos necessário definir a palavra autoritarismo. De acordo com Stoppino:

O adjetivo 'autoritário' e o substantivo Autoritarismo, que dele deriva, empregam-se especificamente em três contextos: a estrutura dos sistemas políticos, as disposições psicológicas e a respeito do poder e as ideologias políticas. Na tipologia dos sistemas políticos, são chamados de autoritários os regimes que privilegiam a autoridade governamental e diminuem de forma mais ou menos radical o consenso, concentrando o poder político nas mãos de uma só pessoa ou de um só órgão e colocando em posição

secundária as instituições representativas. Nesse contexto, a oposição e a autonomia dos subsistemas políticos são reduzidas à expressão mínima e as instituições destinadas a representar a autoridade de baixo para cima ou são aniquiladas ou substancialmente esvaziadas. Em sentido psicológico, fala-se de personalidade autoritária quando se quer denotar um tipo de personalidade formada por diversos traços característicos centrados no acoplamento de duas atitudes estreitamente ligadas entre si: de uma parte, a disposição à obediência preocupada com os superiores [...] de outra parte, a disposição em tratar com arrogância e desprezo os inferiores hierárquicos e em geral todos aqueles que não têm poder e autoridade. As ideologias que negam de uma maneira mais ou menos decisiva a igualdade dos homens e colocam em destaque o princípio hierárquico, além de propugnarem formas de regimes autoritários e exaltarem amiudadas vezes como virtudes alguns dos componentes da personalidade autoritária.

[...] É claro, por conseguinte, que do ponto de vista dos valores democráticos, o Autoritarismo é uma manifestação degenerativa da autoridade. Ela é uma imposição da obediência e prescinde em grande parte do consenso dos súditos, oprimindo sua liberdade.

[...] o Autoritarismo é um dos conceitos que, tal como ‘ditadura’ e ‘totalitarismo’, surgiram e foram usados em contraposição a ‘democracia’, pretendendo-se acentuar num caso ou noutro parâmetros antidemocráticos (BOBBIO; MATTEUCCI; PASQUINO, 1995, p. 94-95).

Com base nessa definição, dizemos que os representantes políticos determinam e modificam a vida dos cidadãos, devido ao poder sobre a sociedade, como também das diversas instituições as quais frequentamos – familiar, empresarial, sindical, ecumênica –, mas, a partir do momento em que eles impõem um modelo político único, concentram em si o direito sobre tudo e todos, afetando as estruturas ideológica e psicológica do grupo, classificamo-lo como um sistema autoritário. No caso do imperador pré-histórico e dos monarcas mandões ou apáticos presentes no *corpus* são, sem dúvida alguma, símbolos de poder, no entanto ao “privilegiarem” a si e não a população, consideramo-los autoritários.

2.3.1 O abuso da autoridade no Brasil e em Portugal

No Brasil, não muito distante do modelo imposto em Portugal, o abuso da autoridade, no decorrer do Regime Militar, deu-se no privilégio de seus representantes em detrimento do povo, que teve grandes restrições no exercício da cidadania. Isso ocasionou em boa parte da população a ideia de exclusão no período em voga. Eles demonstravam o desprezo pela massa, em especial, aos menos privilegiados social e economicamente.

Os pesquisadores Paulo Sérgio Pinheiro e Emílio Dellasoppa produziram artigos sobre autoritarismo, fundamentais para entendermos as práticas autoritárias desenvolvidas no Brasil.

A partir dessas leituras, podemos destacar as causas do autoritarismo no país: política de elites; lógica de dominação graças à política oligárquica; exploração colonial; reificação das classes desprovidas de renda; não favorecimento do povo para a política.

Uma das principais causas da imposição do poder da elite brasileira é o sistema colonial e, para ratificar essa ideia, divulgamos o pensamento de Maria Aparecida Aquino (1999-2000, p. 106-105), em “Debatendo o tema História e Autoritarismo”, sobre o poder autoritário brasileiro.

[...] um país que conviveu três séculos com a escravidão. Ora, um país que aceitou que um povo, por diferença de cor, fosse escravizado, tem uma herança muito forte da presença do autoritarismo.

[...]

[...] quando a presidência voltou a ser ocupada por um civil, em 1985, nossos problemas com o autoritarismo não foram imediatamente resolvidos. Na realidade, o autoritarismo, não se refere apenas ao campo institucional, mas também ao social.

Compartilhando dessa ideia, concordamos que a origem da autoridade no Brasil se justifica com o sistema colonial e o seu antigo padrão nas esferas econômica, política e social. No século XX, ainda estava presente em nossa sociedade, devido à união do Estado com a classe burguesa dominante.

Não temos dúvidas de que a estrutura autoritária dos anos sessenta a oitenta é um resíduo de outros períodos vivenciados pelo povo brasileiro: o regime colonial, a centralidade do poder nas mãos de reis (D. João VI, D. Pedro I e II), o desprezo pelos mais humildes, a Era Vargas, a imposição das vontades dos governantes e das leis em que privilegiavam a burguesia. No decorrer desse período, os donos do poder adotaram os mais terríveis instrumentos persuasivos para se impor como autoridade aos grupos intelectualizados, que possuíam com ideais e princípios destoantes dos padrões então vigentes. De acordo com Pinheiro (1991, p. 50-51),

Os aparelhos repressivos do Estado no Brasil estão impregnados do arbítrio, do terror e dos abusos das relações de poder. [...] O Estado brasileiro jamais renunciou a nenhuma das ‘conquistas’ – desde o cassetete de borracha, passando pelo ‘pau-de-arara’, até a bateria para choques elétricos – no que diz respeito à ilegalidade da violência dos regimes autoritários.

O pesquisador supracitado corrobora o nosso pensamento de que os grupos como: mulheres, crianças, homossexuais, negros, excluídos de nossa sociedade são massacrados pelo poder vigente nos âmbitos sociais de convívio: lar, instituições privadas e públicas.

Amparado nos estudos de Guilherme O'Donnell, Dellasoppa (1991) afirma que a persistência do autoritarismo tem ligação com a ampla difusão da violência no campo social e na herança social entre o poder político e a participação social.

Para justificar a dominação da ideologia militar, podemos dizer que ela se manteve em decorrência do “[...] baixo grau de organização e mobilização das classes populares na defesa de seus interesses [...]” (VIEIRA, 1991, p. 90). A sociedade era apática, em um primeiro momento, às questões políticas, no entanto, cansada de sofrer opressão em silêncio, “[...] passou a se organizar à margem das estruturas formais de poder, com o objetivo de defender aqueles que vinham sendo excluídos e torturados pelo regime militar, bem como lutar pela restauração do estado de direito”¹⁸.

Na margem do poder, encontramos artistas brasileiros que se dedicaram a lidar com temas referentes a experiências de autoritarismo, violência e opressão. Neste trabalho, demonstraremos como Ruth Rocha subverteu com esses parâmetros tradicionais, representando o real para criar a conscientização do social e do político; dessa forma, romper com esses padrões impostos.

Em suas narrativas, temos reinos chefiados por reis opressores e apáticos para com o bem-estar do povo local. Porém, nelas, as estruturas autoritárias como repressão e imposição de leis incabíveis são discutidas e, de uma maneira geral, ratificadas com os contadores de histórias, por problematizarem questões sociais, desmascararem o poder e revelarem uma ideologia.

Poderíamos dizer que essas obras propõem uma interpretação oposta àquilo vivenciado em sociedade, isto é, narrativas inquietantes com o objetivo de desfazer a imagem da história em vigor. Nos livros, as personagens representantes da massa oprimida se rebelam contra o poder vigente, o que simbolizam a ascensão das minorias no discurso literário.

Atravessando o oceano, chegamos a Portugal. Em sua história política, também presenciamos a exclusão do povo e seu “compromisso” com a nação. Nela vemos a forte presença da monarquia, o desejo de conquistar o desconhecido, obscuridade cultural e crença no mito sebastianista.

Ao olharmos o mapa-múndi, observamos sua pequena extensão territorial e sua localização privilegiada para o oceano Atlântico. Ao remetermos à história: o espírito de aventura, de empreendedor e o retrocesso colonial a partir do século XIX. De acordo com o crítico Eduardo Lourenço, sobre a nação portuguesa reina a metáfora de país pequeno agraciado por Deus.

Já pelo seu conceito cultural, podemos imaginar as fontes formadoras desta Instituição no decorrer do Estado Novo. As principais são: o conservadorismo católico; o pensamento

¹⁸ Ibidem, p. 91.

militar de feição positivista; um tipo de radicalismo nacionalista fortemente influenciado pelos movimentos fascistas.

O autoritarismo se impôs devido à herança cultural de monarquia e à instabilidade do republicanismo. A Primeira República portuguesa sofreu com a inconstância do governo. A incapacidade de consolidar um sistema liberal no país e impor um projeto político fez com que quarenta e cinco governadores passassem pelo poder em menos de duas décadas de adoção desse sistema. Os motivos que levaram à rotatividade de presidentes estão ligados à crise no desenvolvimento econômico, às tensões e às divergências entre os setores governistas, no apoio à Primeira Guerra Mundial e, principalmente, ao conservadorismo da tradição: em sua base econômica agrária – escassez de indústria perante o desenvolvimento econômico dos demais países da Europa –; em sua base cultural – estacionada nas glórias do passado e nas benções do catolicismo¹⁹.

Como notamos, no decorrer do Estado Novo, houve a reconstrução da imagem de Portugal compromissada com o passado histórico e glorioso. Para ratificar, apoiamo-nos em Philippe Schmitter (1999, p. 110-127), para quem o Estado Novo foi um “laboratório de experiências” tanto como inventor de um imaginário “regenerador” e nacionalista quanto como integrador das classes trabalhadoras, evitando as radicalizações fascista e nacional-socialista. Acrescentaríamos ainda como justificativas, a reordenação jurídica do Estado e a política das propagandas.

Eduardo Lourenço, em **Nós como futuro** (1997), comenta que Portugal vive das glórias passadas e o denomina como “navio-nação” pioneiro a se lançar no mar, mas o último a regressar. Título justificável, já que no século XX, o chefe de Estado, Salazar, ainda queria reviver as glórias do passado. Para tanto, levou seu país a um isolamento perante o mundo.

António de Oliveira Salazar (1889 – 1970) foi professor de Economia da Universidade de Coimbra, de 1916 a 1932, e chefe de governo, de 1932 – 1968, como ressaltado acima, tem forte responsabilidade pelo predomínio desse conceito ilusório para conseguir se impor perante a nação. Ele sustentou o retrocesso por meio de tais pilares: emprego de uma carga mítica sobre a sua pessoa, devoção ao catolicismo, formação inicial nos princípios cristãos, evolução do pensamento conservador no país, adoção de um sistema autoritário para sair da crise, com preceitos inspirados na política administrativa de Benito Mussolini e de seu regime fascista. Tal política se caracterizou pelo esvaziamento do parlamento em contraposição a um

¹⁹ Cf. MAYER, 1987.

governo ditatorial, com o poder centrado em um chefe forte, severo, violento, autoritário justificado por meio do interesse nacional.

A Igreja Católica ajudou a consolidar esse sistema como bom, persuadiu a população de que viver sob uma sociedade rural e familiar, vangloriar o passado heróico para resgatá-lo no século XX, transformaria Portugal novamente na grande potência que um dia já foi.

Como projeto cultural de resgate da tradição, Salazar criou o *slogan* para a cidade de Lisboa “A aldeia mais portuguesa de Portugal”, com o objetivo de renascer o espírito nacional glorioso.

Portugal, para muitos cientistas políticos, regressou à Idade Média, a um período obscuro de modelo totalitário, marcado por alto índice de desemprego, imigração de portugueses ao Canadá; analfabetismo, cidadãos acríticos e apáticos às questões políticas; e crescimento populacional de mulheres no país, em virtude de uma grande parte dos homens terem sido convocados para a Guerra Ultramarina e a outra parte, como dito, terem se imigrado de Portugal em busca de melhor condição de vida.

2.3.2 O trabalho dos artistas e a sua função contra o autoritarismo

Ao lermos as obras que escolhemos para nosso trabalho, vemos o poder cabível a cada chefe de estado por ser o representante geral de sua nação; mas também notamos o seu autoritarismo, seu desejo de se estabelecer como autoridade e de impor suas vontades. Devido à crise de autoridade e às guerras mundiais, o povo abalado se ampara em uma pessoa forte que o irá representar e proteger. Temos assim uma autoridade ilegítima.

Os governantes reais ou imaginários da segunda metade do século XX “orientaram” a massa com o seu poder, tornando-a oprimida e, em especial, nos mais humildes, agiram em seu psicológico, afetaram seu comportamento diante de um chefe de Estado. Como afirma Sennet (2001, p. 130) “[...] a autoridade é uma experiência que se fundamenta, em parte, no medo de uma pessoa mais poderosa, e a infligência de dor é uma base concreta desse poder”. Artistas de diversas áreas, atentos ao que se passava ao seu redor: violência, injustiça, abuso de poder, autoritarismo e opressão, iniciaram um trabalho de combate por meio da arte.

Os escritores Ruth Rocha e José Cardoso Pires souberam criticar a opressão imposta ao povo, buscando a elucidação da mesma para abolir o abuso de poder e de autoridade. Para isso, a autora criou uma tetralogia de reis com adjetivos pejorativos: mandão, surdo, cego e

apático a tudo que não lhes convém, no caso, à população. O autor se apoiou nas palavras para criar um chefe de Estado próximo, sob a visão infantil, ao animal asqueroso, milenar, aterrorizante: dinossauro.

Os artistas escolhidos acreditam no potencial das crianças, em suas ações na sociedade. Nós concordamos com Lígia Cademartori Magalhães em “Jogo e iniciação literária” de que a criança ao ler explora o mundo sem obrigatoriedade e despercebidamente. A leitura a conduz para um “[...] exame da relação que pode haver entre o ato lúdico característico da infância e a iniciação literária [...]” (ZILBERMAN, 1982, p. 25).

As obras destacadas, como demonstramos, foram escritas num período de mudanças significativas no âmbito social, cultural, político. Os intelectuais se reuniram para combater a opressão, a desilusão dos governos autoritários brasileiro e português, com o intuito de renovar suas nações. Cardoso Pires, Maria Velho da Costa, Ruth Rocha, Ana Maria Machado dentre muitos outros escritores enveredaram pelo caminho do lúdico para debater e se contrapor às questões onipresentes na época. Para alcançar o triunfo do povo, esses escritores opuseram aos regimes vigentes a festa popular (carnaval), que é a liberdade em seu sentido amplo.

Classificamos as obras **Dinossauro excelentíssimo**, **O reizinho mandão**, **O que os olhos não veem**, **O rei que não sabia de nada**, **O rei-que-vira-sapo-vira-rei** como metaficções historiográficas por seus escritores utilizarem a história local em seus enredos para subvertê-la ou parodiá-la e ainda conscientizar seu leitor da necessidade de sempre questionar a “verdade” dada pela história oficial.

Para Hutcheon (1991, p. 21) os romances assim classificados são os pós-modernos que “[...] ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam dos acontecimentos e personagens históricos [...]”. Estes incorporam os domínios de “[...] autoconsciência teórica sobre a história e [...] ficção como criações humanas[,] metaficção historiográfica passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas do passado”²⁰.

O romance classificado como metaficcional revê a história, questiona a verdade dos fatos consagrados, com o objetivo de trazer a consciência crítica ao seu leitor daquilo tido como “verdade inquestionável”. Dessa forma, para nós, a obra metaficcional seria a que busca expressar as ideologias e as aspirações de um membro da sociedade participativo de seu tempo.

²⁰ Ibidem, p. 22.

Se confrontarmos história *versus* ficção, veremos que a última viabiliza questionar as versões tidas como oficiais da primeira. Até o século XIX, o pensamento se pautava pela ciência do certo, restringia o leitor a uma versão única e o compromisso ético do historiador era narrar imparcialmente os fatos; porém, por mais neutro que este procure ser, contaminará seu leitor com as suas tendências ideológicas. A pretensa objetividade e imparcialidade do historiador, pelo que apontamos, não podem ser vistas como garantia para a construção de um discurso “verdadeiro”, ao contrário, o discurso histórico sempre apresentou um aspecto da realidade, escolhido pelo narrador e, assim sendo, a verdade histórica é, portanto, relativa. Conforme Hutcheon (1991, p. 146-147), “[...] a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou representar o passado na ficção [...] relevá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico”.

Se analisarmos a personagem Dinossauro Um, de **Dinossauro excelentíssimo**, traçamo-la com uma personalidade egoísta – por ter um amor exagerado por si próprio e realizar seus atos baseados em suas escolhas e necessidades, excluindo o ideal a todos – e individualista – por se isolar da população e do círculo de convívio. Entretanto, seu individualismo é desrespeitado com a invasão do léxico “ordem” em sua cabine, espaço sagrado de purificação das palavras. Este vocábulo o transtorna, interrompe sua linha de raciocínio, apoderando-se do imperador. Em virtude disso, é atingido física e emocionalmente, o que o deixa em coma por muito tempo e, por fim, leva-o ao falecimento.

Estendendo-se a **O reizinho mandão**, a personagem reizinho também apresenta a contrastante personalidade egoísta e individualista. Criou leis com critérios pessoais, isolou-se em seu castelo, tendo apenas um convívio de um papagaio de estimação – animal doméstico, inferior a ele. No entanto, ao se sentir desamparado e solitário buscou uma solução para escutar novamente a voz do povo local. Não queria, com essa atitude, o bem-estar da população, mas sim saciar mais um de seus caprichos. Ao concretizar o desejo da personagem, temos como consequência o trágico: ela ao realizar o que buscava incessantemente, sofreu abalo psicológico e, talvez, físico que o levaram a fugir de seu próprio reino.

Ao observar essas duas personagens, vemos que as formas dominantes de autoridade são destrutivas, pois matam as pessoas de infelicidade e fome. Destronar as personagens arbitrárias e despertar a atenção do público leitor são algumas das finalidades alcançadas pelos contadores do *corpus*. Dessa forma, nos livros temos uma autoridade ilegítima que tenta

cristalizar as condições de dominação em um único molde²¹. A autoridade, neste caso, está ligada a desordem.

Como vimos, autoritarismo é caracterização de um regime político controlador da sociedade por parte do Estado; este regime manipula as formas de participação política e restringe a possibilidade de mobilização social. No período de imposição autoritária, o setor militar desempenha um papel decisivo na manutenção da ordem. Fundamentados em **Bases do autoritarismo brasileiro** (1988), de Schwartzman, podemos dizer que o regime autoritário instituiu um único partido, responsável por reprimir rigorosamente as manifestações de contrariedade, porém a ideia transmitida à população ao assumir o poder, era a de preservação da ordem local e do bem-estar de todos os cidadãos.

²¹ Cf. SENNET, 2001, p. 216.

Capítulo 3

Os livros do *corpus* e análise teórica

*Do livro, suporte essencial ao fenômeno literário,
passamos ao exame do corpo verbal que ele registra.*

Nelly Novaes Coelho

No primeiro momento, apresentaremos cada uma das obras do *corpus* sob uma perspectiva geral, elencando os recursos fundamentais para a composição de uma obra literária: *tempo, espaço, personagem, narrador, foco narrativo e linguagem predominante*. Posteriormente, traçaremos um estudo comparativo entre as obras segundo os critérios que amparam esta pesquisa: a tradição oral, o conto popular e os elementos essenciais: paródia, alegoria, carnavalização e metaficção historiográfica para a aproximação dos reinos fictícios com os países reais – Brasil e Portugal. Gostaríamos de demonstrar que o intuito dessas produções é criar uma consciência de enfrentamento a modelos opressores por meio de palavra e atitude idealista. Para isso é necessário pensar na criança como ser promissor. Ao educá-la desde cedo com espírito lúdico e científico, podemos construir um mundo mais fraterno e justo.

3.1 O reizinho mandão

Quando Deus enganar gente,
Passarinho não voar...
A viola não tocar,
Quando o atrás for na frente,
No dia que o mar secar,
Quando prego for martelo,
Quando cobra usar chinelo,
Cantador vai se calar...

Eu vou contar pra vocês uma história
que meu avô sempre me contava.

Ele dizia que essa história aconteceu
há muitos e muitos anos,
num lugar muito longe daqui.

Nesse lugar tinha um rei,
daqueles que têm nas histórias.
Da barba branca batendo no peito,
da capa vermelha batendo no pé.

[...]

Vai que esse rei morreu,
porque era muito velhinho,
e o príncipe, filho do rei,
virou rei daquele lugar.

O príncipe era um sujeitinho muito mal-educado, mimado

[...]

Precisa ver que reizinho chato que ele ficou!
Mandão, teimoso, implicante, xereta!

[...]

As pessoas, então, foram ficando
cada vez mais quietas,
cada vez mais caladas.

É que todo mundo tinha medo
de levar pito do rei.

E, de tanto ficarem caladas,
as pessoas foram esquecendo
como é que se falava.

Até que chegou um dia
em que o reizinho percebeu
que ninguém mais no reino sabia falar.

[...]

Então ele resolveu dar um jeito na situação,
descobrir uma forma de consertar
o estrago que tinha feito.

[...]

O reizinho botou o papagaio no ombro,
deu uma última olhada no castelo,
e saiu para a estrada, em busca do sábio.

[...]

- Cala a boca já morreu!
Quem manda na minha boca sou eu!

No mesmo instante ouviu-se um estalo,

como se fosse um trovão,
e começou um barulho estranho,
que há muito tempo ninguém escutava.

Eram vozes e mais vozes,
que vinham de todos os lados,
de perto e de longe.

[...]

O reizinho foi ficando assustado, amedrontado,
perturbado com todo aquele barulho,
com toda aquela alegria.

[...]

até que ele não aguentou mais
e saiu correndo pela estrada.

O fim desta história meu avô não sabia.

[...]

E há quem diga que quando o encanto se desfez
o reizinho virou sapo e anda por aí pulando,
coaxando e esperando que alguma princesa
dê um beijo nele e ele vire rei de novo.

Por isso, se você é uma princesa, vê lá, hein!
Não vá beijar nenhum sapo por aí...
Porque os reizinhos mandões
Podem aparecer em qualquer lugar!²²

O livro **O reizinho mandão**, de Ruth Rocha, é a primeira obra da chamada tetralogia dos reizinhos e o mais conhecido e estudado por acadêmicos da área de Ciências Humanas. Sua trama leva o leitor a refletir sobre o abuso de poder e a lutar pela liberdade. Essa obra foi premiada e considerada pela Fundação Nacional da Literatura Infantil e Juvenil como altamente recomendável para crianças.

Como dissemos anteriormente, esse livro foi publicado em 1978, pouco antes da extinção do AI-5. Nele, vemos uma referência direta ao período militar brasileiro e até mesmo uma previsão de sua queda – ou, pelo menos, uma esperança de tal acontecimento – por meio do poder das palavras junto à população. Ao final da trama, temos a ridicularização do reizinho autoritário e a festa popular, que celebra uma nova ordem social.

Embora a criança ainda não compreenda a realidade social, por meio desse conto, consegue refletir sobre questões como autoridade, autoritarismo, poder e comunhão, presentes

²² ROCHA, 1997, p. 5; 6; 7; 8; 10; 14; 18; 20; 34; 35; 36; 37; 38; 39.

em qualquer espaço, público ou privado; e ainda se divertir com as atitudes insensatas da personagem reizinho mandão. Como não tinha nome específico, era assim chamado: *reizinho* – léxico classificado como substantivo masculino com partícula indicadora de diminutivo, que transmite a impressão de caráter afetivo em relação a ele; a palavra que o acompanha, um adjetivo com partícula indicadora de aumentativo – *mandão* –, produz um tom pejorativo em relação ao protagonista, revelando seu caráter mesquinho²³.

Essa estória, em um primeiro momento, foi contada por um avô a sua neta, que agora conta aos ouvintes: o presente na obra, chamado de fictício ou destinatário, e o externo a obra, chamado de real ou interpretante. Essa aproximação se dá a partir da figura da neta, a primeira receptora do discurso por ele narrado, como demonstra a ilustração (ANEXO – Figura 7). O discurso oral utilizado em tom de cumplicidade para com a interlocutora, da mesma forma, é transmitido aos novos interlocutores, fazendo com que o leitor/ouvinte se identifique com ambos os contadores.

As linhas curtas lembram versos rimados, ritmados, que possibilitam a dinamização da leitura, independente da faixa etária de seu público. O emprego de uma linguagem informal – “levar pito do rei” – demonstra a despreocupação com o formal e sua aproximação com o discurso das crianças. Seu foco é o memorialista, por relatar fatos ocorridos em determinada época. Sua função é preservar a estória que um dia lhe contaram com o intuito de transmitir certo conhecimento.

No conto, não há tempo marcado, tendo acontecido “há muitos e muitos anos” e seu espaço é um “lugar muito distante”, um reino não significativo, podendo ser transposto a qualquer região que faça sentido ao seu leitor. Suas personagens são: um *rei bondoso* que falecera no início do conto cedendo lugar a seu filho, o *reizinho mandão*, administrador sem experiência que conta com o auxílio dos *conselheiros* do reino e de seu fiel companheiro, o *papagaio*. Ao silenciar a *população* local, viaja para encontrar um *sábio*, que mostra a insensatez que acabara de cometer e as verdadeiras responsabilidades de um rei. Retorna a seu reino e procura incessantemente pela criança que ainda saiba falar para livrar o local da maldição. Ele encontra uma *menina* campesina que lhe fala “Cala-boca já morreu! / Quem

²³ Pensando nas ilustrações produzidas por Walter Ono, vemos que a primeira versão da obra (1978), ressaltou apenas o seu lado ruim, grotesco, uma vez que as imagens retratam um menino ranzinza, malcriado e, aparentemente, velho (ANEXO – Figura 5); já num segundo momento, ao completar vinte anos de sucesso, lançou-se uma nova edição com ilustrações mais coloridas, detalhadas e expressivas, categóricas em sua mensagem de enfrentamento ao modelo repressor brasileiro. Nesta, Ono retrata a personagem reizinho mandão com traços mais pueris, trajes coloridos, remetendo-se a bandeira nacional, um semblante de criança e atitudes coerentes a essa fase da vida (ANEXO – Figura 6).

manda na minha boca sou eu!”²⁴ e desperta no povo local: o riso, a fala, o choro, o canto, de uma forma geral, a liberdade de expressão.

Observamos um trabalho de cumplicidade do contador para com seu ouvinte ao trazer um final aberto – uma vez que ele não se lembra ao certo o que aconteceu com o reizinho – e uma advertência às leitoras femininas: “– Não vá beijar nenhum sapo por aí”²⁵, alertando sobre a superficialidade, pois lindos príncipes fisicamente podem apresentar pensamentos e atitudes que fazem jus a imagem de um réptil.

O reizinho mandão possibilita muitas associações por parte do leitor/ouvinte, e pode levá-lo a refletir também sobre “seu reino”, as instituições com as quais convive diariamente: lar, escola, igreja entre outras. A partir das imagens, o leitor/ouvinte interpretante, pode associar este reino ao Brasil, especialmente por suas cores e pela presença de uma ave nativa: o papagaio (ANEXO – Figura 6). A partir da compreensão dessa paródia que incita representar o período militar brasileiro, observa-se o vislumbre da autora em restabelecer o sistema democrático no país.

3.2 O rei que não sabia de nada

Era uma vez
um lugar muito longe daqui...
Neste lugar tinha um rei, muito diferente dos reis que andam por
aqui.
[...]
O rei gostou muito e achou que aquela máquina ia resolver todos os
seus problemas.
Seus, dele.
Não seus, seus.
[...]
Aí a máquina começou a tomar conta de tudo.
Tomava conta das pessoas, das coisas, dos bichos...
Mas máquina é máquina, sabe como é. Não sabe a diferença entre as
coisas.
Além disso, máquina dá sempre um defeitinho ou outro. E se a gente
não toma conta, não vai consertando aqui, consertando ali, ela começa a
fazer uma besteira atrás da outra.
Com essa máquina aconteceu assim.
[...]
[...] teve um dia que o rei inventou de ir num lugar, e queria, porque
queria, por mais que os ministros pusessem dificuldades.

²⁴ ROCHA, 1997, p. 34.

²⁵ Ibidem, p. 39.

E esse lugar ia indo muito mal, porque a máquina tinha empurrado tudo quanto era nuvem para longe e não chovia, já fazia um tempão!

Os campos estavam todos secos, esturricados, as plantas tinham murchado, o povo estava ficando cada vez mais pobre, mais mal vestido, pra falar a verdade, o povo estava até passando fome!

Aí, os ministros tiveram de inventar alguma coisa para enganar o rei.

[...]

Mandaram pintar uma porção de cenários, uns juntinho dos outros, com uma porção de imagens bonitas, plantações de milho, plantações de trigo, uns lagos bem clarinhos, com peixinhos saltando fora da água...

[...]

E puseram esses cenários pelas estradas onde o rei ia passar.

[...]

E caiu cenário com plantação de trigo, e caiu cenário com plantação de milho, e caiu casinha bonita com chaminé e tudo, e caiu lagoa de águas clarinhas.

[...]

E o rei?

Ah, o rei, quando viu a correria dos ministros pra levantar os cartazes e esconder o que estava lá atrás, percebeu num instante o que tinha acontecido.

E ficou imaginado o que mais os ministros tinham escondido dele.

[...]

E o rei foi ficando com um medo enorme do que podia acontecer.

Então saltou da carruagem e saiu correndo pelo meio do povo, que ria, ria, daquele rei amedrontado.

E tanto o rei correu que perdeu a coroa, perdeu o cetro, perdeu o manto, perdeu o jeitão de rei.

[...]

[...] o velho contou a história toda dos ministros, da máquina, dos estragos que a máquina fazia...

Contou dos cenários, dos artistas de circo, contou tudinho!

[...]

- Pois bem! – disse o rei. – Então é bom que vocês fiquem sabendo de uma vez: o Rei sou eu!

Todo mundo ficou muito espantado, menos Cecília – sabe como é criança! Elas não têm medo nenhum de rei, que pra elas é uma pessoa como outra qualquer.

Então Cecília chegou perto do rei e foi falado:

- Muito bonito, não é, seu rei? Que papelão, hein! E agora? O que é que Vossa Reizência vai fazer?

[...]

- Uma porção de cabeças trabalham muito melhor que uma só. Assim a gente vai descobrir uma maneira de consertar os estragos que o senhor fez.

[...]

Então, antes que o rei mudasse de idéia, a família de Cecília chamou todos os vizinhos, e eles fizeram uma grande festa, e contaram tudo às pessoas.

[...]

E o reino foi consertando, consertando, e até hoje o povo de lá lembra desta história e trabalha contente, porque está resolvendo todos os seus problemas.

Seus, deles, e seus, seus...²⁶

O rei que não sabia de nada, de 1980, é a segunda obra da tetralogia de Ruth Rocha. É pouco conhecida, embora retrate também o abuso de poder perante um povo.

Essa narrativa apresenta um rei benevolente que acreditava na administração de seus ministros, ou melhor, de uma máquina mantenedora responsável pelo funcionamento de todo o reino e não se preocupava em fiscalizá-la e nem em escutar a opinião dos aldeãos locais. Como no primeiro livro, esse rei também é ridicularizado pela festa da democracia muito comemorada.

Novamente, a criança é chamada a repensar sobre o abuso de poder e a falta de compromisso de seus representantes governamentais para com toda uma sociedade, fato que também pode se remeter à instituição familiar.

O narrador é o contador de estória, que passa credibilidade por “resgatá-la” de um “livro impresso” como demonstra a ilustração (ANEXO – Figura 8). Não há tempo e espaço delimitados: “Era uma vez um lugar muito longe daqui...”²⁷ e, como no livro anterior, este reino pode ser transposto a uma região mais próxima da realidade do leitor.

O discurso oral tem predomínio da linguagem coloquial típica do público infantil e suas linhas curtas se voltam ao leitor principiante. Encontra-se na obra um neologismo propiciado por Cecília ao se dirigir ao monarca – “Vossa Reizência” – em vez de “Vossa Majestade”. Narrada em terceira pessoa do singular e com foco memorialista, faz leitura de uma “narrativa já existente”, nela também encontramos uma brincadeira com os pronomes “seus e deles”, que associam os problemas fictícios com os reais de seus leitores/ouvintes.

As personagens são: o *rei*, os *ministros* que o bajulam, a *máquina* responsável pelo rompimento deste sistema, a *população*, os *palhaços* e *artistas* contratados para enganar o rei; *Cecília* e sua família: *mãe*, *pai*, *irmã*, *avó* e *avô*, este último é quem esclarece a real situação do reino e assim se torna o responsável pela mudança junto com a menina Cecília.

Com a democracia, o reino se recompôs, a população se satisfez e guarda na memória essa estória, pois ao resolver os problemas daquele reino, poderá resolver ou ajudar a solucionar os de seus leitores.

Também nessa trama a personagem feminina rompe com um sistema monárquico. A digressão realizada pelo contador faz uma aproximação com a realidade do público leitor e

²⁶ ROCHA, 2003a, p. 4; 6; 8; 9; 10; 16; 17; 18; 19; 22; 24; 25; 31; 35; 36; 39; 40; 41.

²⁷ Ibidem, p. 4.

permite uma consciência social em relação a valores como justiça, solidariedade, liberdade de expressão.

Ao terminar a estória nos deparamos com a ilustração da contracapa de um livro (ANEXO – Figura 9), indicando que o contador encerrou a leitura.

3.3 O que os olhos não vêem

Havia uma vez um rei
num reino muito distante,
que vivia em seu palácio
com toda a corte reinante.

Mas um dia, coisa estranha!
Como foi que aconteceu?
Com tristeza do seu povo
nosso rei adoeceu.

[...]

Pessoas grandes e fortes
o rei enxergava bem.
Mas se fossem pequeninas,
e se falassem baixinho,
o rei não via ninguém.

[...]

E o pior é que a doença
num instante se espalhou.
Quem vivia junto ao rei
logo a doença pegou.
E os ministros e os soldados,
funcionários e agregado,
toda essa gente cegou.

[...]

E o povo foi percebendo
que estava sendo esquecido;
que trabalhava bastante,
mas que nunca era atendido;
que por mais que se esforçasse
não era reconhecido.

[...]

Eles então se juntaram,
discutiram, pelejaram,

e chegaram à conclusão
de que, se a voz de um era fraca,
juntando as vozes de todos
mais parecia um trovão.

[...]

E todos juntos, unidos,
fazendo muito alarido
seguiram pra capital,
agora, todos bem altos
nas suas pernas de pau.
Enquanto isso, nosso rei
continuava contente.
Pois o que os olhos não vêem
nosso coração não sente...

Mas de repente, que coisa!
Que ruído tão possante!
Uma voz tão alta assim
só pode ser um gigante!
- Vamos olhar na muralha.
- Ai, São Sinfrônio, me valha
neste momento terrível!
Que coisa tão grande é esta
que parece uma floresta?
Mas que multidão incrível!

[...]

E os grandões, antes tão fortes,
que pareciam suportes
da própria casa real,
agora tinha chiliques
e cheios de tremeliques
fugiam da capital.

[...]

Eu vou parar por aqui
a história que estou contando.
O que se seguiu depois
cada um vá inventando.

[...]

Que todos naquele reino
guardam muito bem guardadas
as suas pernas de pau.

Pois temem que seu governo
possa cegar de repente.
E eles sabem muito bem
que quando os olhos não vêem
nosso coração não sente.²⁸

²⁸ ROCHA, 2003b, p. 4; 6; 7; 10; 18; 20; 24; 26; 29; 32; 34.

O que os olhos não veem, de 1981, é a terceira obra da tetralogia de Ruth Rocha. Rica em simbologia como as demais histórias, ela estimula o riso e a consciência crítica contra o poder absolutista.

O narrador relata em terceira pessoa, sob um tom memorialista a história de um rei forte e bondoso que gostava de reinar, porém por infelicidade adoecera e nunca mais escutou ou enxergou pessoas pequenas. Seus funcionários fortes, logo adoeceram como ele. Os cidadãos do reino, unidos, resolveram democraticamente ir ao palácio, munidos de pernas de pau, para reivindicar mudanças naquela administração. Aquela união abalou o monarca que, assustado, abandonou o poder. Como ocorre em **O reizinho mandão**, o contador adota um final aberto para que seu leitor invente o desfecho desejado, mas independente de qual seja, lembra que o povo do reino guarda o amuleto para uma eventual cegueira.

O tempo é anacrônico e o espaço é um reino que também pode ser transposto à realidade do leitor. O discurso oral é simples, com emprego de uma linguagem coloquial, como nas demais obras e as personagens são: *rei, conselheiros, ministros, funcionários, soldados, agregados reais e povo*.

3.4 Sapo-vira-rei-vira-sapo

Vinha um sapo pela estrada
Avançando passo a passo.

[...]

Vinha vindo do outro lado,
Brilhando o cabelo louro,
A princesa, no caminho,
Jogando a bola de ouro:

[...]

Mas de repente a menina
Deixa cair sua bola,
Que desce pelo barranco,
E para o riacho rola.

[...]

- Quem será que pode ir buscar a bola para mim?

[...]

- Se quiser eu posso pegar... – falou o sapo.

- Puxa vida! – admirou-se a menina. – E o que é que o senhor sapo quer em troca?

- Quase nada, linda menina, quase nada... – disse o sapo. – Apenas um beijo...

- Beijo? Dar um beijo em você? – horrorizou-se a menina. – Então você acha que eu vou dar um beijo num sapo? Ainda mais um sapo verde e gordo que nem você?

- Sua alma, sua palma! – respondeu o sapo de maus modos. – Pois então arranje quem vá buscar sua bola de graça.

[...]

- Vá lá – disse a menina – vá buscar o diabo da bola que eu lhe dou o beijo.

[...]

A menina, sem saída,
Lembrou da sua promessa.
Fechou os olhos com força,
Deu-lhe um beijo bem depressa.

Mas então aconteceu
O que ninguém suspeitou:
O sapo foi transformando,
Num príncipe se tornou!

A menina, que era esperta
Não ficou muito espantada...
Pois ela já tinha lido
Muitas histórias de fada.

E, como nessas histórias,
Os dois logo se casaram.
Mas, como na realidade,
As coisas logo mudaram...

O rei, pai da menina morreu.
E o príncipe tornou-se o rei daquele lugar.

[...]

Só que o novo rei era aquele sapo do começo da história. E logo, logo, todo mundo foi percebendo que reizinho chato, implicante e mandão ele era, como só sapo que vira rei...

[...]

Todo mundo foi ficando
Cansado de tanta lei.
E logo toda cidade
Só falava mal do rei.

[...]

- Verdade? Eles dizem a verdade? Pois eu não gosto desta tal verdade! Prendam a verdade! Prendam todas as verdades! [...] Quero todas muito bem presas no sótão real! Todas, todinhas! Embrulhadas, amarradas, presas no sótão real!

[...]

Todo mundo foi entrando
Para o palácio real.
Foram subindo as escadas
Para o sótão imperial.
E lá foram se espremendo
Se ajeitando mal e mal.

Para consolar a tristeza
Que tinham no coração,
Começaram a cantar
Uma bonita canção.
Que não temiam mais nada,
Pois já estavam na prisão...

Da canção que eles cantavam
Pulavam muitas verdades,
Que se espremiavam no sótão
Com grande dificuldade,
Que estava tudo tão cheio
Que era uma barbaridade!

E então, com tanta abertura,
E com tanta agitação,
O palácio foi rachando,
Desde o teto até o chão,
Despejando todo mundo,
Que caiu de trambolhão.

E do meio das ruínas
Muita gente vai saindo,
Cantando sua canção,
Gritando, chorando, rindo.
Como uma grande explosão
Que deixasse o mundo lindo...

Mas não se iludam vocês
Com a alegria do cortejo

[...]

Lá vai um sapo na estrada,
Procurando seu desejo:
Encontrar uma menina

Que queira lhe dar um beijo...²⁹

Último livro da tetralogia de Ruth Rocha, publicado em 1982, **Sapo-vira-rei-vira-sapo** parece ser uma continuidade da obra **O reizinho mandão**.

Não possui marcas temporais, o espaço é aberto a qualquer reino ou lugar. O narrador também relata em terceira pessoa, sob um tom coloquial a conquista e o desmoronamento do poder autoritário. Aproxima seu discurso da linguagem infantil e sua trama do conto de fadas, porém, o casamento do príncipe-sapo e da princesa não possui um “felizes para sempre”; após a morte do rei, o protagonista assume o poder e se transforma em uma criatura autoritária.

Assim como em **O reizinho mandão**, o narrador, na função de contador de estória, aconselha as leitoras femininas a não beijarem sapos, pois podem se tornar reis mandões como aquele.

Como personagens, temos a figura do *sapo* que após um beijo se transforma em *príncipe*, a *princesa* e seu pai – o *rei* –, *conselheiros*, *soldados do reino* e a *população*.

A canção cantada pelo povo é o elemento responsável por romper com o sistema autoritário. Mesmo com a ruína do castelo, as pessoas se alegram, sorriem, choram, pois o fim do autoritarismo significou a volta da liberdade de expressão a cada membro local.

3.5 Dinossauro excelentíssimo

<<Hoje em dia pode-se roubar tudo a um homem – até a morte. Rouba-se-lhe a morte com a mesma facilidade com que se lhe rouba a vida, a face ou a palavra, que são coisas mais que tudo inestimáveis>> - disse o contador de estórias à sua filha Ritinha.

De facto, não há muito tempo existiu no Reino do Mexilhão um imperador que na ânsia de purificar as palavras acabou por ficar entevado com a paralisia da mentira. Ainda lá está dizem. E não é homem nem estátua porque a ele, sim, roubaram-lhe a morte. Não faz parte deste nosso mundo nem daquele para onde costumam ir os cadáveres, embora cheire terrivelmente. Quando muito é isso, um cheiro. Um fio de peste a alastrar por todas as vilas do império.

[...]

Supõe-se, está vagamente escrito, que esse imperador veio realmente do nada. Que nasceu algures numa choupana, filho de gente-nada ou pouca-coisa, camponeses ao desabrigo.

[...]

²⁹ ROCHA, 2003c, p. 4; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 14; 15; 16; 20; 23; 30; 31; 32; 34.

Nessa altura chamava-se Francisco ou Vitorino; Adolfo, talvez Adolfo Hirto; ou Benito Marcolino, Zé Fulgêncio, Sebastião Desejado – não interessa. O que interessa é que quando deram por ele já tinha outro nome: Imperador. Dinossaurus Um, Imperador e Mestre.

[...]

[...] os pais do mocinho silencioso venderam o burro e a horta e com o dinheiro apurado levaram-no para uma universidade que ficava do outro lado da montanha. Sofreram muito para fazer a viagem, pobres eles. Primeiro, porque o regedor, considerando-se desautorizado, armou uma campanha contra o padre acusando-o de mau confessor e inimigo das fardas:

[...]

Depois porque a madrinha rica sentiu-se mais do que nunca solteiríssima e deserdou o afilhado; não contente em mandar cartas ao bispo, fez logo ali o testamento a favor dos frades cruzios ou outros de nome ainda mais esquisito. Por último, os habitantes de aldeia, levados pela inveja e pela intriga, tinham-se posto a insultar os pais sacrificados que, na opinião deles, não passavam de uns perdulários a correr atrás do sonho de um filho doutor.

Trabalhos. Desgraças que acontecem a quem se vê obrigado a suportar a injustiça do semelhante para cumprir um destino sublime.

E um belo dia...

[...] os dois camponeses, apanhando a aldeia a dormir a sesta, piraram-se com o filho na camioneta da carreira.

[...]

Das esquinas e dos portais, os três forasteiros eram assaltados por comerciantes da mais variada espécie [...] nem percebiam que estavam a dirigir-se a uma trindade de camponeses em fuga, pai, mãe e filho secreto.

[...]

Sem perder tempo o pequeno aldeão atirou-se aos livros para aprender a tal maneira de pensar e de fazer frases que o havia de tornar célebre entre os doutores. Seria uma língua difícil a dele, mas muito útil porque só a entenderiam os mestres e os defuntos – o quanto basta. Estudou, queimou as pestanas, amareleceu.

[...]

O Reino naquela época tremia de frio e de dificuldades. Tinha-se deslocado para a beira-mar, não se sabe bem porquê mas supõe-se: fome. A fome vinha do interior e varria tudo para o oceano.

Nesta leva desgarrada, escapavam os camponeses, que tinham a barriga curtida, eram cardos, e que se cravavam na terra como uns danados, à dentada. [...] Habitaram-se às tempestades; fome para eles era o pão de cada dia.

[...]

Entretanto o Reino foi embandeirando em decretos, requerimentos, assinaturas; frases difíceis a esvoaçar; papéis de amanuenses, alegria das repartições; artigos de fundo; oratórias.

[...]

Tinham obrigado os mexilhões a vestir de escuro porque a vida não estava para graças e decretaram que de futuro o riso seria a máscara do desdém, o falar a capa dos ignorantes e a alegria o fumo da inconsciência. Que se passasse aviso e se cumprisse, remataram eles, com um DR na ponta de decisão.

[...]

Na Comarca dos Doutores onde se via pobreza devia ler-se modéstia – outra regra que era necessário registrar, proclamavam os dê-erres. Estava-se entre gente modesta, gente de poucas posses, sem dúvida, mas, ponto importante, possível de enriquecer. A questão dependia única e

exclusivamente da Providência justiceira porque naquela terra a fortuna, quando aparecia uma vez por outra e olha lá, vinha pelo processo do suor do rosto.

[...]

Dizia a lei que qualquer mexilhão, independentemente de sexo, e de convicções, podia subir à classe de rico desde que jogasse na lotaria.

[...]

Tendo sido doutor entre os doutores, a sua especialidade era as palavras. Dormia com elas desde criança e agora que estava sentado a governar começou a magicar um plano para pôr o Reino a falar numa língua limpa e severa em que todos se entendessem. Ou seja, a dos dê-erres.

[...]

Num golpe de génio o imperador salva uma ilha naufragada.

[...]

O Reino desdobrava-se num imenso arquivo de gavetas a abrirem-se umas às outras.

Muito importantes também eram certas palavras que se usavam para abrir portas e discursos. Bem manobradas, valiam como chaves e feliz de quem as soubesse usar. *Ordem*, como se viu, era infalível em momentos difíceis; *destino*, *mortos*, *heróis* tinham que se lhes dissesse, valiam como termos sagrados; *fidelidade* salvava a frase mais comprometida. Havia mesmo expressões que só eram permitidas aos dê-erres de primeira colheita porque na boca deles tinham outro perfume, outro esplendor.

[...]

Só que os citados viajantes estavam demasiado entusiasmados para poderem perceber que, na cegueira de perseguir as palavras, Sua Alteza iria cair

PRISIONEIRO!

[...]

Esmagavam as palavras que o Imperador ia abatendo lá no seu gabinete, limpavam o terreno.

[...]

Já ensinavam os mexilhões-avós e os mais para trás que fingir de cego é virtude de quem vê de mais, e certamente tinham razão.

[...]

Até que no dia D (*D* de *Dia* e de *Discurso*, observe-se) aconteceu a viragem que ninguém esperava. Quando ia a meio da oração o Imperador compreendeu definitivamente que estava a deitar pérolas a analfabetos de nada a fazer e declarou-se nas tintas para eles e para o país.

[...]

Com mexilhões não queria mais nada, nem bom dia nem boa tarde – e tanto fazia que fossem do litoral ou do interior. Nunca mais. Dali em diante passava a dirigir-se a outras audiências – às europas e baldrocas, aos espíritos de ouvido apurado e aos continentes na generalidade.

[...]

No Gabinete é só no gabinete é que o Imperador cumpria agora o seu reinado. Escrevendo diante do retrato oficial, e a ouvir-se no altifalante: espelhado portanto na figura e no som.

[...]

Tempos depois quem visse os dois imperadores lado a lado, o de bronze e o de rosto de cera, perceberia os desgastes que os anos tinham trazido.

<<JESUS, COMO TU MUDASTE>>, diria a mãe se fosse viva.

[...]

O dorso ia crescendo. Crescendo, crescendo, crescendo. Dinossauro, sempre de guarda à teia, ia devorando palavras atrás de palavras. Devorando, devorando, devorando. Embalava-se, ouvindo os discursos que tinha escrito pelos anos fora, e continuava a fazer mais porque se sentia inquieto com a estupidez universal. Era um doutor sábio, um mágico. Transplantava cadáveres de palavras sepultadas na Idade Média para a língua dos vivos.

<<ALÔ, PLANETAS! ATENÇÃO ÀS PALAVRAS!>>

[...]

Como cortou. Desistiu de lhes dirigir palavra; prescindiu, é o termo. Para tanto pôs a funcionar o seu conhecido princípio de causa e efeito, que era o seguinte: se um verdadeiro imperador não se pode ouvir a ele mesmo não interessa que os outros o ouçam, ou então a lógica é uma batata. Onde: adeus, europas-e-por-aí-fora, adeus arábias de pé descalço, impérios de arranha-céus, mundos contramundos, adeus, adeus, que dali para o futuro a voz da razão prescindia. Deixava-os entregues à insensatez, continuando a resvalar para o precipício, loucos, ignorantes, infiéis, sem ninguém que lhes desse a mão.

E ele surdo. Desgraçadamente surdo.

Está escrito pelos gregos antigos que quem muito se olha cega e quem muito se ouve perde a voz. A lição tem mais de mil anos e parece que é de agora. Mas, vê tu, os próprios gregos, que a escreveram em forma de fábulas e de lendas, não a souberam seguir. Eles, que eram sábios e avisados, morreram sob o peso dos mitos que inventaram. E por mitos quero eu dizer as imagens com que tentaram explicar-se fora do tempo e só para a Eternidade. Fui claro, Ritinha?

[...]

Certa manhã, estava ele muito sossegadinho a ver se se ouvia, caiu um substantivo na rede: Pim!

De braço no ar, investiu contra a palavra, pronto a destroçá-la. Viu-a passar no circuito, singrando, explodindo, renascendo, enquanto a fita de registro anotava:

ORMED... OREDM... DEROM... MORED...

[...]

Dinossauro Um estava louco, atordoado. Não podia acreditar, era o fim, que uma palavra tão trabalhada como *Ordem*, tão purificada, se pudesse transformar em *Medo* e ainda por cima *mordesse*.

Cego, varrido de todo, atirou-se à alavanca dos fusíveis para travar aquele pesadelo mas a tira de registro não o largava. Prendia-lhe os passos, alongava-se, carregada de peçonha. Fugiu para a sala do lado, arrastando metros e metros de palavra em serpente tensa, encrespada. Queria desvencilhar-se e tropeçava em rolos de papel, de letras, de veneno, já nem sabia. E quando ia a alcançar a estátua estendeu o braço maior à procura de salvação. Tinha caído e estava velho; era um gigante muito antigo, de fibras mais que secas, a estalar.

Num último esforço alçou o pesado corpo para se agarrar ao irmão de bronze. Conseguiu pendurar-se nele e, esperneando, tentou içar-se, sair daquela humilhação. Foi nesse momento que, pavor dos pavores, a estátua se inclinou para ele, quase gentilmente num segredo, a lenta oscilação de um centímetro, dois centímetros e, depois de uma hesitação, desabou-lhe em cima.

TCHAP!

Quando os guardas da Torre das Sete Chaves chegaram à sala do Conselho foi como se tivessem desembarcado num campo de batalha a

fumegar de destroços. O ar estremecia com discursos e uivos de alarme, o chão remexia assaltado pela fita de registro, essa serpente. E verde, verde, esmagado pelo irmão verde, o Douktor Dinosaurus jazia, de olhos esbugalhados, sem brilho. De sangue não se lhe viam sinais, todo o rosto estava coberto por uma espuma seca, crestado do azebre do bronze.

[...]

Cem dias e cem noites trabalharam no Imperador, apertados no difícil limite do entre a vida e a morte.

[...]

Cem dias e cem noites é obra, mas continuaram. Mais cem e outros cem, e de repente caíram para trás, espantados: o corpo começava a despertar, a emergir.

<<RESSUSCITOU!>>

Brandaram os frades na capela do Forte. Os conselheiros, com seiscentos diabos, marinharam pelas paredes, bravíssimos, porque já tinham arranjado outro imperador. Depois caíram em si e ficaram a olhar uns para os outros, sem pinga de sangue: E agora?

As pessoas, Ritinha, têm a sua imagem natural da morte, que é, penso eu, aquela que lhes deixou a vida que fizeram. Se encerramos um homem numa máscara é porque lhe estamos a cobrir toda a sua existência para trás. E se com essa máscara de morte lhe tornarmos a dar vida, pior ainda: temos o fantasma.

Porque, fixa bem, só se é fantasma em forma de vivo. Mas lê o resto, que já vais ver onde quero chegar.

[...]

<<ABERTA A SESSÃO, EXCELENTÍSSIMOS>>

e passando à ordem do dia, conforme anunciava a voz gravada do Imperador, os conselheiros-que-já-não-eram abriam as pastas. Tinham regressado às assembleias de glória, ao antigamente.

Reza a História que Dinosaurus Um faleceu a tantos de tal, hora da Comarca dos Doutores, fulminando por uma síncope de amnésia. A dado instante esqueceu-se que estava vivo e pronto. Faleceu.

Os mexilhões comuns quando o foram espreitar à urna de cristal abanaram a cabeça: acharam-no demasiado igual ao retrato para ser verdade. [...] Ninguém lhes tirava aquela da cabeça: o Imperador tinha sido trocado. O que ali viam era uma máscara, nunca um homem que contava dezenas de anos sobre a imagem do retrato oficial, séculos talvez.

[...]

Preenchiam o velório, atraídas pela curiosidade da morte que há nos cristãos verdadeiramente tementes a Deus a ao Amanhã, em especial os velhos, tão vizinhos do Dia do Juízo, tão a chegar-se. [...] Sentiam-se quase felizes por estarem a desfrutar de um momento único em que os humildes ignorados têm acesso aos grandes da terra, graças ao traço de igualdade da morte do perdão.

[...]

[...] iam pronunciando diante de um imperador de bronze,

<<O DA MÁSCARA>>,

como lhe chamavam os mexilhões, apontando as mil e uma estátuas de parque-e-avenida donde o Douktor Dinosaurus, bem no alto, estendia um olhar gelado sobre o mundo.

Vieram gerações, morreram gerações – e em todas os pais lembravam aos filhos as estátuas que vigiavam o Reino. Segredavam:

<<É ESTE, O DA MÁSCARA>>,

passando palavra aos que vinham depois, e estes aos depois e...

... Ritinha, fiquemo-nos por aqui, que o conto agora vai longo e repetido. Fecha o livro. Arruma-o em qualquer parte e manda passear os fantasmas. Fartámo-nos de falar de mortos, de velhos, de mistérios, quando afinal temos tanto para viver. Não é?³⁰

Dinossauro excelentíssimo, publicado em 1972, representa a única obra do autor dirigida aos leitores mirins, com a presença de discurso oral e um contador de histórias. Conto narrado em terceira pessoa (foco memorialista) com digressões temporais para o momento “fictício” da “contação” de história – quando o pai incita o questionamento em sua filha Ritinha para depois voltar à trama.

Observamos, no decorrer da narrativa, neologismos advindos da combinação de duas palavras como ocorre em “amareleceu” – amarelo e envelheceu –, “embandeirando” – enchendo de bandeira – ou como “magicar” – mágica e aplicar. O neologismo é um elemento presente nos discursos das crianças; elas criam despreocupadamente novos léxicos para expressar melhor seu pensamento.

Na primeira página do livro, deparamo-nos com humor crítico do escritor e seu elevado grau de perspicácia ao aproximar o seu imperador de ditadores renomados como a rainha Vitória, Adolf Hitler, Francisco Franco, Benito Mussolini e ainda do mito sebastianista.

Além disso, presenciamos uma paródia com passagens bíblicas: “Jesus, como tu mudaste”, “cem dias e cem noites trabalharam no imperador”, “ressuscitou”.

Outra aproximação que notamos é com o conto de fadas **A Branca de Neve**. Dinossauro Um desafia o tempo, bem como a madrasta do conto supracitado. Tendo um espelho como elemento mágico, ela pergunta: “Espelho, espelho meu, diga-me se há no mundo mulher mais bela do que eu” e ouvia como resposta: “Em todo o mundo, minha querida rainha, não existe beleza maior” (GRIMM, 2002, p. 4). Parodiando essa pergunta clássica dos contos infantis universais, reproduz: “Espelho, fiel espelho, onde é que neste reino houve alguém que desafiasse o tempo como eu?” e tinha como resposta: “Jamais, senhor, jamais. A vida regradada, o saber e a palavra tornam o homem imortal” (PIRES, 1973, p. 74).

Ainda temos outra aproximação com o conto infantil por meio da expressão “urna de cristal” usada no sepultamento de *Douktor Dinosaurus*. Branca de Neve também é colocada

³⁰ PIRES, 1973, p. 9; 11; 16; 17; 22; 25; 27; 30; 31; 32; 35; 46; 52; 53; 55; 56; 63; 64; 66; 69; 75; 77; 78; 79; 80; 82; 83; 88; 91; 93; 101; 102; 103; 105.

em uma urna de cristal e levada à montanha após ser enfeitiçada. Essas intertextualidades reforçam novamente a genialidade do autor português.

A parceria de José Cardoso Pires com o ilustrador Abel Manta garante o riso e possibilita a conscientização política do período retratado nas entrelinhas.

Esta obra constitui uma narrativa atemporal ocorrida no Reino do Mexilhão, terra abastada pela fé em Jesus Cristo. Suas personagens são: o *menino* que se tornará o *imperador*, sua família – *pai e mãe* –, *madrinha*, *regedor*, *padre provinciano*, *conselheiros*, *doutores da sabedoria*, *comerciantes*, *mexilhões do interior* e da *cidade*, *médicos* e *artistas plásticos*, *beatas* e *estátua*.

O narrador também aconselha sua ouvinte e demais leitores a tomar nota de tudo que fala e, ao encerrar o conto, que feche o livro para viver uma história sem fantasmas. Ele pré-anuncia a queda do regime salazarista, como os contadores da tetralogia de Ruth Rocha a do regime militar brasileiro.

A partir deste breve resumo das obras, faremos a correlação com a tradição oral, com o conto popular e com os elementos como alegoria, paródia e carnavalização para aproximá-las da realidade sócio-política brasileira e portuguesa.

3.6 As narrativas da tradição oral³¹

As narrativas da tradição oral conquistam leitores de todas as idades, brincam com sua imaginação e os aguçam a interpretar o texto a partir de sua experimentação do mundo. Observamos a preocupação de Ruth Rocha e Cardoso Pires em produzir narrativas, ou melhor, em “contar histórias”, ação que os aproximam de dois grupos sociais – o dos mais fragilizados e o das crianças – ambos com características semelhantes: nenhuma ou pouca escolarização, ingenuidade, resignação e dominação social no último século.

Vale lembrar que as narrativas do *corpus* não são transcrições de textos orais para a escrita e que ao fazer essa transposição muito se perde como, por exemplo, entonação, timbre e gesticulação do contador. Para preservar um pouco a tradição oral, os contadores em destaque precisam conhecer as tramas para se adequarem.

³¹ Para esclarecer tradição oral e o gênero o qual pertence, apoiamo-nos em textos teóricos de André Jolles, Nelly Novaes Coelho e Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes.

Não estudaremos a fundo a questão da fidelidade das palavras, do contexto e até mesmo das estórias transcritas. Entretanto, valorizamos os trabalhos de coletâneas e o seu esforço em conservar as ricas narrativas de povos antigos, por saber que a manutenção desses trabalhos é de grande valia para a área abrangida, a Literatura Infantil e Juvenil, e por possibilitar conhecimento das obras clássicas de diferentes épocas aos leitores.

Nesta fase do trabalho, analisaremos o papel intencional dos autores Ruth Rocha e Cardoso Pires em enaltecer a tradição oral. Como sabemos e destaca Walter Benjamin, o ato de contar estória é inerente ao ser humano. Nos primórdios, a comunidade se reunia à noite a beira de uma fogueira para transmitir ensinamento aos jovens da aldeia. As estórias eram contadas pelo membro mais velho do grupo social, considerado o mais experiente e detentor do conhecimento sobre questões de natureza histórica, religiosa ou jurídica.

Como conclui Benjamin (1994, p. 221)

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida.

Em virtude de Portugal ser o colonizador do Brasil e de alguns países africanos, através do contato com essas populações, o país enriqueceu-se ainda mais culturalmente por meio das narrativas orais desses povos. No caso do Brasil e de Portugal, o predomínio dessa cultura de contar estórias se deu com mais intensidade a partir do convívio com os negros, em condição de escravos nessas terras. Como consequência, preservaram-se as estórias nacionais e estrangeiras enaltecendo a tradição oral nesses dois países, uma vez que a maior parte das populações era analfabeta.

Dos griôs africanos para os brasileiros e portugueses, todos inseriram o ato de contar estórias em seu cotidiano. Fato que podemos encontrar nas obras de Monteiro Lobato com as personagens Dona Benta e Tia Anastácia, transmissoras de narrativas antigas de diversas culturas: a primeira das tradições greco-romanas e a última das comunidades africanas e indígenas. Com elas, percebemos a interpenetração do erudito em relação ao popular em suas falas, transcendência de tempo, espaço, incorporação de temas e arranjos atuais nas narrativas antigas.

Se o conteúdo dos contos clássicos é reflexo de uma forma social ultrapassada, e se seu aproveitamento em outra sociedade, depois de neutralizada a carga de rebeldia que os impregnava, serviu a um interesse repressor, a sobrevivência desse gênero narrativo, em nossos dias, depende

de modificações que o compatibilizem com o caráter emancipatório da literatura (ZILBERMAN; MAGALHÃES, 1982, p. 141).

Na obra **O reizinho mandão** é interessante notar que o contador de estória inicia seu conto resgatando uma redondilha – traço típico da literatura de cordel³² transmitida oralmente para a população.

Quando Deus enganar gente,
Passarinho não voar...
A viola não tocar,
Quando o atrás for na frente,
No dia que o mar secar,
Quando prego for martelo,
Quando cobra usar chinelo,
Cantador vai se calar... (ROCHA, 1997, p. 5)

O resgate a uma característica típica da literatura portuguesa demonstra o anseio do contador de histórias em relatá-la. Em seguida, inicia um diálogo com o leitor, aproxima-se dele com expressões como “Eu tenho uma porção de amigos assim / [...] / Então, como eu estava contando”³³ e ainda transmite a impressão de reconto com “O fim desta história meu avô não sabia”³⁴. Notamos na obra, que contador demonstra sua preocupação em transmitir essa trama para que seus ouvintes criem uma reação crítica, caso sofram algo semelhante à situação narrada.

Em **O que os olhos não veem** o narrador é o contador da estória, quem se preocupa em transmitir a narrativa aos ouvintes, para que se preparem caso também sofram uma situação de cegueira e/ou surdez por parte de seus representantes. Próximo desse narrador, temos o de **Sapo-vira-rei-vira-sapo** que, como nas demais, delata o abuso de poder e busca a conscientização do ouvinte para lidar com uma situação parecida. Já o contador de **Dinossauro excelentíssimo** é um pai, que não muito diferente, busca despertar o senso crítico em sua filha desde a infância.

O ato de contar estória, segundo Nelly Novaes Coelho (1993, p. 97) é um “[...] recurso narrativo antiquíssimo e serve de ‘gancho’ para prender a atenção dos ouvintes”. Consideramos o contador como um representante “[...] [d]a memória dos tempos a ser preservada pela palavra e transmitida de povo para povo ou de geração para geração”

³² Gênero literário popular português que preserva o tom de discurso oral. O cordel é escrito muitas vezes com rimas simples de fácil memorização. Notamos que a estrutura de suas linhas marca uma proximidade com a literatura de cordel, por ter frases curtas, rimadas e ritmadas, ou seja, um ritual de encantamento. A escolha de Ruth Rocha em escrever as obras desse *corpus* por meio de frases curtas, com exceção de **Sapo-vira-rei-vira-sapo**, indica sua preocupação com os leitores principiantes.

³³ Ibidem, p. 8-9.

³⁴ Ibidem, p. 38.

(COELHO, 1993, p. 100). É o responsável por atrair os leitores e para isso se utiliza de diálogo, expressões elocutivas e discurso direto.

A função dos contadores nas obras é valorizar, lembrar o importante papel que tiveram nos séculos anteriores como responsáveis em narrar histórias a ouvintes analfabetos e se aproximar do leitor real.

Os contadores de história podem ser considerados orientadores de uma nova perspectiva social; abordam a questão da autoridade, relatam como ela interfere no andamento social e como atinge a todos, independente da idade. Acreditamos que eles estão presentes nas obras para transmitir o pensamento do autor com mais propriedade, repensar nos modelos sociais, a partir de critérios como diálogo e reflexão individual ou coletiva.

O trabalho de reflexão realizado nos leitores é o mais importante para uma efetiva mudança, pois a criança descobre suas crenças, desvencilha-se da concepção de certo e errado e renúncia ao sistema que a repreende, dando início a uma nova vida segundo seus novos ideais.

Essa tarefa de reconhecer o real, refletir sobre ele e dividi-lo em critérios ideais, ocorre em todas as fases da vida, mas em nível distinto, compatível com a faixa etária e ao grau de experiência de vida.

O contador cria um elo entre o ouvinte e a narrativa, fazendo com que a última preserve a essência de verdade em seu discurso e assim perdure no tempo. Ele é responsável em colaborar na formação da personalidade do ouvinte e ainda diverti-lo.

Dando continuidade, a pesquisadora Nelly Novaes Coelho em sua obra **Literatura infantil: teoria, análise e didática** distingue as produções narrativas em três representações de mundo diferentes:

1. Mundo real, cotidiano – “[...] vícios e virtudes eram representados nas narrativas através do simbolismo animal que deu nascimento às Fábulas” (COELHO, 1993, p. 89);

2. Mundo das metamorfoses – “fusão do mundo real e trans-real ou espiritual, representados nas narrativas por uma realidade mágica”. Nesse mundo, convivem seres maravilhosos com servos e realeza “[...] que representam, simbolicamente, valores e estruturas sociais arcaicas [...]”³⁵;

3. Mundo religioso cristão – narrativas exemplares nas quais “[...] a vida terrena é vista como passagem para o céu ou inferno [...]” (COELHO, 1993, p. 89).

³⁵ Ibidem, p. 89

A autora distingue o motivo da efabulação como resultante de três aspirações de qualquer ser humano: fome, sexo e poder³⁶. “Destas derivam as demais atitudes das personagens [...]”³⁷: casamento, exploração dos fracos em favor do poder, mistérios e enigmas a desvendar a fim de fazer prevalecer sua força na trama³⁸. Ao mesmo tempo, elenca aspectos estruturais e estilísticos das narrativas primordiais³⁹, adequados e fundamentais para as obras classificadas como infantis. Vejamos:

Efabulação demonstrada em um primeiro contato; *motivo* como supracitado, proveniente dos três desejos básicos do ser humano: sexo, poder, fome; *atemporal* / a-histórico; *espaço* demarcado, mas com significância a partir da leitura simbólica e da aproximação com a realidade; *personagens* inseridas em um grupo social; presença do *contador de estórias* ou do *narrador* cujo narra o que ouviu e tem uma proximidade com o leitor; abuso de *simbologia* e *metáfora*; margem híbrida entre *realidade* e *fantasia*, forte aproximação do raciocínio lógico com o imaginário; a *forma literária* usada é o conto, mais comum dentre as demais opções; produção de narrativa sem alto nível de *complexidade* em suas estruturas; trabalho com a *exemplaridade*.⁴⁰

A nossa intenção ao elencar tais características estruturais das narrativas primordiais é comprovar o resgate dos gêneros da tradição oral nas obras em destaque nesta dissertação.

Gostaríamos de destacar que as narrativas selecionadas, apesar de apresentar como tema o autoritarismo, não levam a criança à perda do espírito infantil; pelo contrário, esses livros são fundamentais para o crescimento psíquico-intelectual do leitor mirim, pois permitem uma distinção entre certo e errado, bem e mal, liberdade e opressão, enfim, permitem que os leitores encontrem os valores ideais para caminhar na vida e aflorar sua identidade. As ficções escolhidas estão comprometidas com os valores ideais perenes, necessários ao convívio social.

A partir desse momento, após propagarmos que as narrativas primordiais se originam da tradição oral, caminhamos para as formas simples, mais especificamente ao conto – de fadas e popular – e à fábula para afirmarmos que as obras do *corpus* são contos populares, fato que nos leva a contestar a classificação de **Dinossauro excelentíssimo** como fábula, apresentada por alguns acadêmicos.

³⁶ Cf. COELHO, 1993, p. 96.

³⁷ COELHO, 1993, p. 96.

³⁸ Cf. COELHO, 1993, p. 96.

³⁹ O termo “narrativas primordiais” se refere aos contos populares deram origem às obras clássicas universais da Literatura Infantil.

⁴⁰ Cf. COELHO, 1993, p. 95-100.

3.7 O resgate das Formas Simples

Formas Simples são as narrativas de tradição popular que passam ao longo dos tempos, oralmente, com o auxílio dos contadores de estórias, de forma espontânea e particular, perdendo dessa forma, a fidelidade com a autoria, uma vez que cada um as interpreta a sua maneira e (re)transmite sob uma ótica, um vocabulário e uma nova visão. O pesquisador André Jolles, em **Forma simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste**, esclarece a estrutura literária natural (simples) e também aborda outra – a artificial (artística) – além de demarcar autoria, estilo e intenção do autor.

Procurei descobrir uma nova formulação para essas duas oposições e definir, por intermédio da morfologia, noções que se chamavam, então, poesia natural e poesia artificial, mas hoje se apresenta como formas simples e formas artísticas, o que cercaria o problema de uma solução.

[...]

À primeira forma chamamos Novela e classificamo-la entre as Formas Artísticas; à segunda demos o nome de Conto e afirmamos ser uma forma simples. Ou, para usar a terminologia de Jacob Grimm, diremos que a primeira forma é poesia artística, ‘elaboração’, e a segunda é poesia da natureza, ‘criação espontânea’ (1976, p. 181; 192).

Então, amparando-nos em Jolles, podemos dizer que as obras conceituadas como fábula, legenda, apólogo, parábola, adivinha, alegoria, dito, lenda, memorável, saga, chiste e conto – maravilhoso, de fadas, exemplar e jocoso – são formas simples. Porém, as narrativas do *corpus* seriam de estrutura literária artística, por terem autoria e ainda passarem pelo processo de elaboração.

As narrativas classificadas como formas simples, normalmente, são “[...] assimiladas pela literatura infantil, via tradição popular [...]” (COELHO, 2000, p. 165). Isso significa que as narrativas primeiras registradas – fábulas e contos, por exemplo – são originárias do trabalho dos contadores, das transmissões orais a cada geração e a cada povoado visitado. Conhecemos essas narrativas graças ao incessante trabalho de recolha dos estudiosos com o intuito de preservar as estórias orais. Jolles nos esclarece que

[...] o conto só adotou verdadeiramente o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *kinder-und Hausmärchen* (Contos para crianças e famílias). Assim fazendo, contentaram-se em aplicar às narrativas por eles compiladas uma palavra que já vinha sendo usada há muito tempo. Desde o século XVIII que se conheciam, efetivamente, os *Feenmärchen* (Contos de Fadas) e outros. [...] Contudo, foi a coletânea dos irmãos Grimm que reuniu toda essa diversidade num conceito unificado e passou a ser, como tal, a base de todas as coletâneas ulteriores do século XIX (JOLLES, 1976, p. 181).

Ao analisar sua explicação, observamos que ele considera os irmãos Grimm como os renovadores do conto no gênero literário, pois, a partir deles, outros coletores propagaram o uso dessa forma literária; classificação coerente, uma vez que as narrativas encontradas nem sempre possuem elementos mágicos e fadas para serem rotuladas como contos maravilhosos e de fadas.

Relembramos que, as obras estudadas não são resgates ou até mesmo releituras de histórias transmitidas oralmente em uma comunidade, mas valorizam essa estrutura de contar ao inseri-la nas tramas. Tanto Ruth Rocha como Cardoso Pires, como vimos, brincam com a fórmula pronta dos contos: ausência de tempo, espaço, autoria desconhecida e registro oral; além de apresentar: moral ingênua, princípio trágico, obstáculos a ultrapassar e desfecho ético.

A partir deste momento, delimitaremos as especificidades de conto e fábula.

3.7.1 Fábula

Fábula (lat. *fari* = falar e gr. *phaó* = dizer, contar algo) é a narrativa (de natureza simbólica) de uma situação vivida por animais que alude a uma situação humana e tem por objetivo transmitir certa moralidade. A julgar pelo que a história registra, foi a primeira espécie de narrativa a aparecer (COELHO, 1993, p. 146-147).

Acrescentamos a proposta de Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes (2005, p. 46), trazida em seu livro **Fábula brasileira, ou, fábula saborosa: sábia, divertida, prudente, criativa**: “Fábula, atitude ficcional, podendo ter como forma a prosa, a poesia e as fórmulas rimadas, e como protagonistas seres humanos, animais, seres inanimados e seres divinos; cuja função social seria lição moral ou sapiencial, informacional, divertimento”.

A fábula tem sua origem no Oriente e no decorrer do século XIX, passou metaforicamente a representar o homem pelas figuras animais presentes nas narrativas, com o intuito de divertir e ensinar seus leitores. Possui uma linguagem simplista com sentido utilitário e moral não muito severa para a incorporação na vida de seus leitores.

As personagens animais encontradas na Literatura Infantil e Juvenil estão presentes em diversas obras literárias como nos livros de Cardoso Pires, Ruth Rocha e Kafka, bem como em programas televisivos Castelo Rá-Tim-Bum, Vila-Sésamo e Cocoricó. Segundo

Nelly Novaes Coelho, “[...] os animais continuam sendo uma fonte de sugestões para a invenção de estórias atraentes para crianças e adultos [...] tempos propícios às *fabulas*” (1993, p. 149, grifo do autor).

3.7.2 Conto

Baseados no estudo da obra supracitada de Maria Lúcia Pimentel de Sampaio Góes, podemos classificar o conto como possuidor de uma estrutura fixa, talvez com suas bases originárias no mito, o que nos permite dizer que suas fontes são arquetípicas e mitológicas, e tendo ainda a presença de protagonistas racionais.

Conforme Nelly Novaes Coelho (2000, p. 71, grifo do autor),

[...] o *conto* registra um momento significativo na vida da(s) personagem(ns). A visão de mundo ali presente corresponde a um fragmento de vida que permite ao leitor intuir (ou entrever) o *todo* ao qual aquele fragmento pertence. (...) Tudo no conto é *condensado*: a efabulação se desenvolve em torno de uma única ação ou situação; a caracterização das personagens e do espaço é breve; a duração temporal é curta.

O conto precisa ser instigante, atraente para que os contadores tenham vontade de contá-lo novamente e seus ouvintes de escutá-los infinitas vezes. Papel cumprido pelos escritores destacados nesta pesquisa: cada vez que se lê ou se ouve as narrativas, temos vontade de relê-las ou de ouvi-las novamente.

Não há dúvida de que os irmãos Wilhelm e Jacob Grimm são os responsáveis pela propagação do gênero, uma vez que recolheram narrativas da tradição oral alemã para a produção de uma coletânea, esta tida como a progenitora das demais coletâneas.

Como abordamos, o conto pode ser classificado em de Fadas ou Maravilhoso, que logo abaixo serão retratados, mas há outras categorias que apenas elencaremos: **exemplares** – aqueles com moralidades explícitas; **jocosos** – amparados no cômico e no vulgar; **facécias** – aqueles próximos aos jocosos, distinguindo apenas por conterem situações imprevisíveis; **religiosos** – com particularidades e ensinamentos da doutrina cristã; **etiológicos** – os que buscam explicar a razão para determinado nome, com preceitos do folclore; e por fim **acumulativos** – os famosos trava-línguas.

Observemos as especificidades do conto de fadas e, posteriormente, do conto maravilhoso.

3.7.2.1 O conto de fadas

Segundo Nelly Novaes Coelho (2000, p. 173-174, grifo do autor),

[...] o *conto de fadas* é de natureza *espiritual/ética/existencial*. Originou-se entre os celtas, com heróis e heroínas, cujas aventuras estavam ligadas ao sobrenatural, ao mistério do além-vida e visavam a realização interior do ser humano. Daí a presença da fada, cujo nome vem do termo latino ‘*fatum*’, que significa *destino*.

A fada encanta e agrada a todos, independente da idade, por sua bondade, poderes sobrenaturais e mediação para a concretude de um sonho. Ela está diretamente associada à imagem da mulher, dona de uma força, de um caráter e de um brilho particular.

3.7.2.2 O conto maravilhoso

As raízes do conto maravilhoso se encontram no Oriente. Nele, temos a presença de personagens agraciados com poderes sobrenaturais, metamorfoseados e que percorrem caminhos onde existem as forças do bem e do mal, ou melhor, uma estrutura complexa com elementos supra-humanos com a função de divertir o seu leitor ou ouvinte.

Amparados em Nelly Novaes Coelho, elencamos os elementos constantes nas estruturas dos contos de fadas e maravilhosos: a onipresença da metamorfose; o uso de talismãs; a força do destino; o desafio do mistério ou do interdito; a reiteração dos números; magia e divindade; os valores ético-ideológicos (COELHO, 1993, p. 159-162). Falemos sobre cada um deles.

A **onipresença da metamorfose**: a transformação de um ser vivo ou de uma coisa em outra forma, criatura, espécie ou elemento. Normalmente, nessa transfiguração, os animais metamorfoseados incorporam características disformes como a personagem reizinho, de **O reizinho mandão**, que se torna sapo – réptil pegajoso com aspectos pejorativos – e o imperador Dinossauro Um, de **Dinossauro excelentíssimo**, que de ser humano se transforma em dinossauro, réptil extinto, habitante da Era Jurássica.

O **uso de talismãs**: objetos tidos como mágicos que protegem suas personagens e desfazem os obstáculos encontrados pelo caminho. No *corpus*, não temos o uso de talismãs em todas as obras. Em **Dinossauro excelentíssimo**, temos como talismã a estátua de pedra do

imperador Dinossauro Um. Já em **O reizinho mandão**, em **Sapo-vira-rei-vira-sapo**, em **O rei que não sabia de nada**, em **O que os olhos não veem** não temos a presença de talismãs, mas elementos que exercem funções similares, respectivamente, o papagaio, a princesa, a máquina responsável pela administração do reino e a doença misteriosa. Para nós, esses possíveis talismãs desfazem os primeiros obstáculos encontrados pelos protagonistas, mas não os consideramos dignos do título *elementos mágicos*.

A força do destino: virtude que determina o futuro das personagens nas narrativas. Nas obras selecionadas, o povo tem papel fundamental de ruir o sistema opressor.

O desafio do mistério ou do interdito: “enigma [...] decifrado ou vencido pelo herói” (COELHO, 1993, p. 160). O imperador Dinossauro Um teve de vencer os obstáculos dados pelos “seres divinos” para se tornar o soberano no reino do Mexilhão. O reizinho mandão também viajou, escutou e peregrinou para alcançar o seu desejo: ouvir as vozes do povo. O rei de **O rei que não sabia de nada** precisou se figurar em estrangeiro para descobrir a real situação do reino e ainda ouvir sábios conselhos de uma menina e de seu avô. O sapo viaja para encontrar uma princesa que o desencante em **Sapo-vira-rei-vira-sapo**. Nessas obras, vemos que os desafios encontrados foram decifrados e conquistados, em contrapartida, os chefes foram vencidos pela festa popular.

A reiteração dos números: seria a repetição de números com uma simbologia mística; elemento não encontrado nas obras do *corpus*.

Magia e divindade: intervenção mágica ou divina. Na obra do autor português, temos um trabalho que deduz a presença das mãos divinas na vida do menino nascido em uma choupana que, estranhamente, se tornará o imperador desse reino. Sabemos que o autor emprega esse elemento para se aproximar da Literatura Infantil e, fundamentalmente, fazer uma alegoria da fé cristã.

Os **valores ético-ideológicos:** aqui se destacam o predomínio dos valores humanistas e da palavra. Nas obras de Ruth Rocha e de Cardoso Pires observamos a preocupação com a palavra dada, deixando para segundo plano a preocupação com as necessidades básicas e vitais do ser humano.

As personagens percorrem seus caminhos oscilando entre maniqueísmos, como certo e errado; bem e mal. Na verdade, os protagonistas reconhecem o que é certo e errado, no entanto, optam pelo caminho errado que lhe traz o poder almejado. Em **O reizinho mandão**, a personagem busca o caminho certo, ao procurar a ajuda do sábio para ouvir novamente as vozes do povo em seu reino, contudo, faz isso para privilegiar um de seus desejos. Sua atitude arrogante desde o princípio da narrativa cria na sociedade, representada pela menina

campesina, um sentimento de repulsa às pessoas com traços semelhantes ao dele. Já em **O rei que não sabia de nada**, percebemos que o rei trilhava pelo caminho da omissão, mas soube ouvir Cecília e seu avô, representantes do povo, e abdicar do trono. Ambas as atitudes demonstram que a astúcia do povo vence a prepotência e o abuso de poder dos ambiciosos chefes de governo.

As obras seguem uma ordem natural, não vemos a reação do povo em um primeiro momento, mas há nelas uma reviravolta e o povo toma o poder, resgatando os princípios das Revoluções Francesa – liberdade, igualdade e fraternidade –, e Russa – democracia, trabalho, igualdade nos direitos e nos deveres como cidadão.

Nessas narrativas, os chefes de estados são representados por jovens adultos, com exceção de **O reizinho mandão**. Os detentores do poder, embora jovens, governam como se fossem arcaicos, predestinados a exercer sua função de maneira autoritária.

Dentre os livros selecionados, o de Cardoso Pires revela o imperador Dinossauro Um como um indivíduo iluminado, pois filho de pais humildes, moradores de uma aldeia interiorana, conquista o mais alto cargo de um reino por seus méritos. Este não se casou com uma princesa para alcançar o poder, como aconteceu com a personagem sapo de **Sapo-vira-rei-vira-sapo** e nem era o herdeiro do poder, como em **O reizinho mandão**, **O que os olhos não veem** e **O rei que não sabia de nada**. Sua ascensão se deve ao apoio incondicional dos familiares para seu crescimento intelectual.

Como podemos observar em **Dinossauro excelentíssimo**, não há final feliz como nas obras analisadas de Ruth Rocha. Como diz o contador a sua filha Ritinha, “o conto agora vai longo e repetido” (PIRES, 1973, p. 105). Nas tramas da autora brasileira, o reino passou por mudanças sociais: nova identidade ao grupo subjugado e a conquista do modelo democrático. Em contrapartida, na obra do autor português, o reino se libertou de um imperador autoritário, de seu discurso dogmático e de sua censura, mas há ainda monstros opressores inibindo a transformação do reino.

É interessante abordar a transposição do poder nestes reinos: em sua maior parte sob o domínio de reis e imperadores, nos desfechos de cada obra, é conquistado pelo povo. Em **O rei que não sabia de nada**, por exemplo, o poder esteve nas mãos do rei até o momento em que o cenário, o qual escondia a real situação do reino, desaba. Há uma subversão do poder. O povo humilde reprime o monarca, desliga a máquina e estabelece um modelo democrático.

E por fim, deparamo-nos com as personagens femininas e suas características.

A beleza das meninas não é ressaltada, a obediência e a submissão estão em decadência perante a figura masculina: pais, maridos, reis. A princesa de **Sapo-vira-rei-vira-sapo** não se submete as ordens do marido. Sabemos que ela não o desobedece, assiste a todas as decisões do marido, isto é, suas imposições de aprisionar as verdades. Embora não concorde com ele, não se impõe; talvez por saber que a sua condenação estava próxima.

Já as plebeias de **O reizinho mandão** e **O rei que não sabia de nada** se impõem perante figura do soberano local e demonstram as insatisfações para com seus governos e suas atitudes autoritárias. As famílias das personagens não as recriminam por ter convicção de que a melhor maneira de se administrar um reino é por meio dos ideais libertários e da participação do povo na administração política.

Na obra **O que os olhos não veem**, as mulheres participam do coro de vozes, da revitalização do processo democrático, porém não se impõem como nas anteriores. Ainda temos a Ritinha de **Dinossauro excelentíssimo** que ouve com atenção a estória do imperador Dinossauro Um. Ela é uma criança com potencial crítico, pois seu pai, ao relatar a conduta do imperador, demonstra a importância do ouvir, do compreender para questionar e romper com qualquer sistema opressor.

De acordo com Spengler⁴¹ (1952 apud COELHO, 2000, p. 176-177),

O feminino está mais próximo ao elemento cósmico, mais fundamente aderido à terra, mais imediatamente incorporado aos grandes ciclos da natureza. [...] a mulher é destino, é tempo é a lógica orgânica do próprio futuro. [...] A mulher nas épocas primitivas é também a vidente, não porque conheça o futuro, mas porque é futuro. O sacerdote somente interpreta. A mulher é o oráculo, O próprio tempo fala nela.

Com essas personagens, notamos uma significativa mudança na educação e no papel das mulheres em uma sociedade, conforme ressaltava Spengler. Elas não são mais vistas por suas qualidades de beleza, pureza, submissão ao homem ou ainda como criaturas responsáveis pela procriação e educação dos filhos, mas sim como pessoas sensíveis, símbolos de força e luz; seres enigmáticos capazes de compreender e solucionar problemas sociais.

Após o estudo de fábula e conto, ressaltamos que as obras do *corpus* pertencem ao gênero conto popular, embora apresentem personagens metamorfoseados em animais, são os contadores quem transmitem as narrativas. Elas não apresentam moral como a da fábula – tom áspero e preciso da mensagem em uma única oração no final da trama ou até mesmo em seu início –, mas um conselho sugestivo sob tom de brincadeira. Há apenas recomendações como:

⁴¹ SPENGLER, Oswald. **La decadencia de occidente**: bosquejo de una morfología de La historia universal. Madrid: Espasa Calpe, 1952.

não beijarem sapos e preservarem o elemento transformador. Como observamos, não há uma advertência, o que leva a crer que há uma abertura da ficção para a realidade de seu leitor.

Quadro Resumo da Estrutura dos Contos Maravilhosos:

Obras	Elementos mágicos	Aspiração/ Desígnio	Condição para realizar o desígnio sair de casa	Desafio ou obstáculos	Auxiliar mágico ou mediador natural	Conquista
O reizinho mandão		Assumir o poder.	Morte de seu pai.	Leis <i>versus</i> povo.	-	Vitória do povo e fuga do reizinho.
Sapo-vira-rei-vira-sapo		Tornar-se humano, casar-se com a princesa e ser o rei local.	Ser beijado pela princesa, conquistá-la e a morte de seu pai, o rei.	Silenciar as verdades ditas pelo povo	-	Vitória do povo a partir da demolição do castelo.
O rei que não sabia de nada		Ter o poder em suas mãos e uma vida cômoda.	Ministros e máquina que fazia tudo.	Máquina desgovernada, queda do cenário, fuga pelo campo e encontro com a família de Cecília.	-	Vitória do povo e novo modelo político.
O que os olhos não veem		Manter-se no poder com benevolência, preocupado com o seu “bem-estar”.	Não ficar doente.	Doença responsável pela cegueira e surdez em relação às pessoas pequenas.	-	Vitória do povo munido de pernas de pau.
Dinossauro Excelentíssimo		Tornar-se Doutor e Imperador Local. Ser benevolente, adepto aos preceitos da Igreja.	Dedicação aos estudos, à palavra e aos mandamentos de Deus.	Fuga do campo para a cidade e purificação das palavras.	Estátua conselheira.	Queda, coma, morte e a pré-anúncio da vitória do povo.

Com este quadro, observamos a presença da estrutura dos contos maravilhosos segundo o modelo de Propp – **Morfologia do conto** – e de Greimas – **Semântica estrutural**. Na invariante “conquista” temos em todas as obras, a queda do soberano em favor do povo. Os protagonistas reis e imperador são vistos como figuras fugazes, efêmeras o que ocasiona um final destoante do esperado: o final feliz vem para o povo e não ao protagonista. A vitória advém de elementos próprios do universo infantil: a criança, a voz e as pernas de pau.

3.8 Paródia, Alegoria, Carnavalização a favor da Metaficção Historiográfica: elementos que entrelaçam a narrativa com a história

3.8.1 Paródia

Compartilhando do pensamento de Hutcheon sobre paródia⁴², vemos que as obras selecionadas para o trabalho revisitam as histórias políticas brasileira e portuguesa do século XX com uma intenção crítica e não simplesmente ridicularizadora, como alguns ao lerem os livros podem os julgar. Encontramos no *corpus* uma apropriação paródica, ideológica e histórica, que possibilita no leitor interpretações a partir de associações da ficção com a realidade.

Segundo Laurent Lenny (1976, 279), o papel dos textos autoconscientemente (*sic*) revolucionários é reelaborar os discursos cujo peso de tornou tirânico. Não se trata de imitação; não se trata de um domínio monológico do discurso de outrem. Trata-se de uma reapropriação paródica, dialógica, do passado. A paródia da metaficção pós-modernista e as estratégias retóricas irônicas que patenteia (*sic*) são talvez os exemplos modernos mais nítidos do termo bakhtiniano <<de voz dupla>> (HUTCHEON, 1985, p. 93).

Essas obras consideradas paródias são subversivas, dotadas do poder de renovação de um pensamento individual e coletivo, bem como uma nova postura no espaço público e privado. Para tal feito, é indispensável a participação do leitor, considerado por Hutcheon (1895, p. 118) “[...] co-criador ativo do texto paródico de uma maneira mais explícita, e talvez mais complexa, do que os críticos da recepção, argumentam serem (*sic*) na leitura de todos os textos”.

Ruth Rocha e Cardoso Pires conseguem com esses livros questionar os conceitos de autoridade e poder, a partir de um gênero subjugado, a Literatura Infantil. Eles respeitam o público infantil e o veículo utilizado para construir um discurso ideológico bem humorado com poder de subverter, desestabilizar, romper e desafiar a história local.

⁴² A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade: é uma forma de discurso interartístico. [...] O que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico (*sic*) e jocoso ao desdenhoso ridicularizador. [...] A paródia não se limitava a produzir um efeito ridicularizador (*para* como <<contra>> ou <<oposição>>), mas [um]a sugestão igualmente forte de cumplicidade e acordo (*para* como <<ao longo de>>) [que] permitia (*sic*) um alargamento do âmbito da paródia (HUTCHEON, 1985, p. 13; 17; 74).

A paródia é um elemento indispensável para a associação dos reis encontrados nas obras do *corpus*, aos militares, que tomaram o poder durante o período militar brasileiro, e a Salazar, que governou Portugal por trinta e seis anos. Acreditamos que esse processo de análise ajuda a desconstruir e esclarecer as décadas obscuras dos regimes autoritários, português e brasileiro, caminhando para uma reconstrução significativa dessas nações.

Como ressalta Yunes; Pondé (1989, p. 76), a paródia “[...] é uma das manifestações do cômico mais empregada na cultura popular. A literatura infantil muitas vezes se apropria de histórias populares de tradição oral. Por isso, utiliza muitos recursos da cultura popular.”

Se pensarmos na obra **O reizinho mandão**, vemos um elemento cômico, paródico em relação ao protagonista. A figura responsável pelo reino é um menino sem qualquer experiência. Ele cria leis de acordo com seus desejos e sua mentalidade infantis, o que se evidencia na passagem em que proíbe a nação de cortar a unha do dedão direito em noite de lua cheia. A escritora o ridiculariza para denunciar os políticos no poder brasileiro com atitudes próximas a de uma criança mimada e com pensamentos em processo de formação. Para isso, partindo da realidade vivenciada, Ruth Rocha cria uma narrativa análoga que “denuncia” o abuso da autoridade e o governo dos militares no país.

Já em **Sapo-vira-rei-vira-sapo** temos a paródia ao aproximar os políticos reais com o sapo-rei, animal asqueroso e de reduzido saber. Analisando as ilustrações deste livro com o supracitado, vemos a aproximação dos dois reis (ANEXO - Figura 10); fato o qual nos confirma que o reizinho mandão da primeira narrativa se tornou sapo – como relatara o contador – e, após o beijo da princesa, em **Sapo-vira-rei-vira-sapo**, transformou-se em príncipe; estes se casam e devido ao falecimento do rei, novamente, torna-se administrador do reino. Notamos com as imagens de Walter Ono que, apesar de aparentar mais idade, continua o mesmo menino prepotente e autoritário da primeira narrativa. Quanto à autoridade, criou leis inúteis e arbitrarias tal qual o reizinho mandão, o que, independente de sua idade, demonstra sua ineficiência como administrador.

Como observado, ao ridicularizar os reis, Ruth Rocha deforma a realidade e denuncia o abuso de poder dos generais brasileiros, alguns mais benevolentes (Costa e Silva e Figueiredo) outros extremamente rígidos (Geisel e Médici)⁴³ e a presença de pessoas egoístas,

⁴³ Não vemos na tetralogia de Ruth Rocha uma proximidade tão clara para com as autoridades brasileiras, como ocorre entre o imperador *Dinossauro Um* e Salazar. Seus reis de **O reizinho mandão**, **Sapo-vira-rei-sapo** são rígidos: repreendem a população, criam leis incabíveis, aprisionam as “verdades”, silenciam o povo como os Generais Médici e Geisel. Já os presentes nas obras **O que os olhos não vêem** e **O rei que não sabia de nada** não são autoritários, mas apáticos. Esses possibilitam a mobilização social para romper com a situação imposta, característica que os aproximam de João Figueiredo, tido como “homem simples” e mediador da abertura política no país.

mimadas e autoritárias em nosso ciclo de convívio. Seu intuito é, por meio da paródia, esclarecer a todos qualquer tipo de abuso de poder e formar nos leitores o compromisso de erradicar com os sistemas opressores existentes no âmbito social.

Ao final do texto literário, as crianças se sentem mais tranquilas por verem que as personagens sapo e dinossauro sofreram, perderam o poder e ainda foram motivo de risos das demais personagens e ouvintes. Para nós, os pequenos leitores conquistam por meio das narrativas uma consciência crítica de que a imposição das vontades exclusivas de um sujeito traz, muitas vezes, o desconforto em tantos outros, como relatam as tramas selecionadas. A partir dessa leitura, conseguem relacionar pessoas próximas de seu convívio às personagens autoritárias. É importante destacar que esse ato ingênuo das crianças não incita a revolução populista a favor da democracia. As crianças ouvem as histórias, riem, divertem-se com a queda do poder dos monarcas, mas não entrelaçam a ficção com a história vivenciada. Essas narrativas ajudam a desenvolver nos leitores infantis o espírito crítico sobre questões como autoridade, autoritarismo e liberdade, para formar cidadãos mais conscientes de seu papel na sociedade. O entrosamento das obras em destaque, em contraposição ao período militar brasileiro ou salazarista, concretiza-se nos leitores mais amadurecidos que percebem nelas o tom carnalizante.

Analisando a obra do autor português, vemos que *Douktor Dinosaurus*, com o ato de purificar as palavras, estuda a etimologia de cada léxico e a sua procedência linguística. Para isso recorre ao Latim, língua *mater* romana, adotada no rito católico e jurídico. A personagem é cristão fervoroso da Igreja Católica Apostólica Romana, sua religiosidade o faz crescer na vida, possibilita aprimorar seu conhecimento, dedicar-se às Leis para se tornar “sábio e justo”. Dessa forma, permite-nos entender seus atos como sinais de uma condição “semidivina”, o que o aproxima de Jesus Cristo, D. Sebastião e Salazar.

Na primeira parte da narrativa, o contador sugere a aproximação do imperador com Jesus Cristo: “O homem que veio do nada [...] iluminado por Deus” (ROCHA, 1973, p. 11). Como o menino Jesus, esse também foi amparado por “três reis magos”: o regedor, a madrinha e o padre. Seus pais, como Maria e José, também fugiram desse reino, mas não para dar a vida à criança e sim um futuro melhor ao filho. Como perseguidores, temos as imagens de jumentos formadas pelas nuvens no momento de sua fuga para a capital (ANEXO – Figura 11) e não os súditos do rei Herodes. Dinossauro passa sua adolescência em um internato, período obscuro da vida de Jesus, mas adulto, torna-se o imperador Dinossauro Um e se reconhece como o Salvador; aproximando-se de Jesus Cristo.

A obra também nos permite fazer uma oposição entre D. Sebastião e o imperador Dinossauro Um. A condição do último em sua infância foi a de um garoto pobre, morador de uma cidade do interior de Portugal, residente de uma choupana, que tinha o apoio dos pais para se tornar doutor. Como o contador de estória retrata, era “[...] filho de gente-nada ou pouca-coisa, camponeses ao desabrigo [...]” (PIRES, 1973, p. 11). Adolescente, fora estudar na capital e de lá nunca mais saiu; com seus méritos, assumira o mais alto cargo da nação. Já D. Sebastião, órfão de pai – o príncipe D. João –, viveu regado dos privilégios de sua casta nobre. Sua vida fora calcada nos mandamentos da Igreja Católica. Adquiriu conhecimento com sua avó, Dona Catarina, dotada de inteligência e prudência.

Em contrapartida, as questões que os aproximam são: preocupação em viver como ditava a Igreja, crença em ser o Messias, atitudes inconsequentes e renúncia ao matrimônio.

Ainda podemos aproximar a vida do protagonista com a de António Salazar, oriundo de uma família economicamente desfavorável, completou seu estudo básico no Seminário Viseu e cursou Ciências Econômicas na Faculdade de Coimbra; graduação que garantiu uma cadeira no governo português e, posteriormente, por seus méritos, o cargo de Presidente do Conselho. Outro traço que os aproximam é o resguardo de sua imagem perante a sociedade. Dinossauro Um não gostava de aparecer em público, sua imagem divulgada ao povo era a mesma de quando assumiu o poder, ou seja, um semblante ainda jovem. Ao sofrer a queda, os médicos fizeram várias cirurgias plásticas para apresentá-lo à população do Reino do Mexilhão com a mesma fisionomia de sua primeira aparição. Como Salazar, Dinossauro Um buscava preservar sua imagem.

Douktor Dinosaurus e António Salazar se dedicaram aos estudos, não se casaram, tinham uma fé fervorosa e acreditavam ser o instrumento de Deus para a salvação da religiosidade do país. Se pensarmos também na morte dos governantes ficcional e real, respectivamente, encontraremos uma proximidade. Ambos sofreram uma queda: a estátua do imperador Dinossauro Um tombou sobre ele em um momento de desespero pela purificação da palavra, em virtude do fato, ficou por muito tempo em coma e teve de ser substituído por outro doutor; já Salazar sofreu um AVC que o levou ao coma e a perda do poder para Marcello Caetano. Em consequência disso, o poder se abalou com as quedas de seus representantes: na ficção, a política um pouco mais liberal despertava; na vida real, o povo conquistou a tão almejada liberdade de expressão no ano de 1974.

A intertextualidade encontrada entre D. Sebastião e António Salazar se ampara no desejo de reduzir a distância entre o passado histórico e o presente, reescrevendo a história

sob um novo contexto. Nesta, bem como nas obras da autora brasileira, há o uso da intertextualidade com a finalidade de subverter o poder em exercício no país.

Como se sabe, a sociedade portuguesa, mais que a brasileira, tem uma relação mítico-religiosa forte até os dias atuais. A obra cardosiana nos remete à condição de um povo calcado nos valores religiosos e pela crença em seus mitos.

Em **Dinossauro excelentíssimo**, as críticas à religiosidade e à Igreja também são observadas de forma mais explícita e contundente. O imperador voltado a Deus, a seus mandamentos e aos estudos para se ter uma vida mais “justa e santa”, aspira tornar o povo mais “puro e casto” e redimir os pecados daqueles que viviam na miséria e na ignorância – valores honrados pela Sagrada Escritura.

A religião, ao mesmo tempo em que une e pacifica uma comunidade inteira, pode ser considerada uma das causas para o pensamento retrógrado, moralista e reacionário português.

Ao ler essas narrativas, o leitor consegue traçar paralelos entre a ficção e a realidade, perceber o ideal de subversão presente no texto por meio da apropriação de paródia, metaficção historiográfica e do contexto autoritário com o seu mundo particular, estabelecendo assim, um diálogo. Podemos dizer que os autores entretêm, divertem e formam uma criança mais lúcida e questionadora para as questões opressivas. Ruth Rocha e Cardoso Pires unem em seus discursos a arte e a ideologia para questionar e também despertar um senso crítico em seus leitores. Como diz Hutcheon (1991, p. 146) “[...] só existem verdades no plural”. Portanto, “a arte [...] procura problematizar e, com isso, fazer-nos questionar [...]”⁴⁴, ou seja, é um artifício significativo para que ocorram mudanças na realidade.

3.8.2 Carnavalização

A paródia da metaficção historiográfica, tal como a carnavalização, fica na fronteira entre a realidade e a ficção, deixando para o leitor a função de distinção. Ao falar em carnavalização, vemos uma aproximação com a festa popular intitulada carnaval (festa da carne), marcada pelos desfiles, rituais e reuniões do sagrado e do profano, do rico e do pobre; na qual se esquece dos preconceitos, rancores, medos e leis. E para estudar essa vertente, apoiamo-nos nas obras bakhtinianas **A cultura popular na Idade Média e no renascimento:**

⁴⁴ Ibidem, p. 289.

o contexto de François Rabelais (2008) e Problemas da poética de Dostoiévski (1981). Como o autor aborda, o carnaval é a festa da alegria de um povo, tempo de renovação, momento que ressalta a cultura de cada região. Segundo Bakhtin (1981, p. 105), “[...] o carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. [...] É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura”. Resumindo de forma clara:

Chamaremos literatura carnavalizada à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores sofre a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do cômico-sério constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. Para nós, o problema da carnavalização na literatura é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente de poética de gêneros (BAKHTIN, 1981, p. 92).

A literatura Carnavalizada está no campo do cômico, aproximando-a da paródia e do texto subversivo crítico presente na metaficção historiográfica. Segundo o mesmo pesquisador:

[...] [Era] a festa [d]o triunfo da verdade [...] em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (BAKHTIN, 2008, p. 8-9).

As obras destacadas trabalham com um tom medieval sob o gênero do conto popular. Ao lê-las, observamos a representação dos fatos reais em sua forma livre, isto é, arte à margem da realidade com intenção de renovar a vida de cada ser social.

O rebaixamento, a figura grotesca, a metamorfose, são degradações de valores negativos que proporcionam o riso a quem lhes vê e, além disso, uma transformação positiva: a tomada de consciência.

Não é objetivo deste trabalho estudar a longa análise de Bakhtin a respeito do gênero cômico-sério, contudo abordaremos suas conclusões. Este gênero provém da Antiguidade Clássica e está dividida em sátira menipeia e diálogo socrático.

A sátira menipeia é um gênero com raízes no folclore carnavalesco de origem Antiga e desenvolvido até os dias atuais. Nele, o elemento cômico é bem acentuado por meio de representações de lugares e seres místicos ou fantásticos com poderes sobre-humanos. O diálogo pode ser apresentado por meio da síncrize – “[...] confrontação de diferentes pontos de vistas sobre um determinado objeto [...]”⁴⁵ –, no entanto, o confronto pode ocorrer dentro de

⁴⁵ BAKHTIN, 1981, p. 95.

uma personagem, fator que desperta a comicidade. Ainda há cenas de escândalos por abordar problemas ideológicos, e como o espaço não é definido, as ações podem ocorrer em diferentes planos.

Já o diálogo socrático é um gênero com a predominância da oralidade, difundido na Antiguidade, com embasamento no carnavalesco-popular. O diálogo socrático é de natureza dialógica em busca da verdade que leva o homem a refletir sobre os assuntos pertinentes e sobre a sua personalidade; podendo esse diálogo ser procedido pelo método da sínkrise (confronto de pontos de vista destoantes) ou pelo método da anákrise (ponto de vista apenas do interlocutor).

Podemos dizer que a sátira menipeia se distingue do diálogo socrático não somente pela comicidade, mas por ter um espaço livre para o predomínio do lúdico, característica essa que não limita sua capacidade de retratar, sob o tom da paródia, questões sérias de cunho cultural ou social.

Nos livros que compõem a tetralogia dos reis de Ruth Rocha e o conto de Cardoso Pires, encontramos assuntos da realidade – tirania, exploração e opressão do povo, arbitrariedades com características míticas ou de pura fantasia –, em que as personagens protagonistas equiparam-se às personagens históricas. Assim sendo, temos a presença da sátira menipeia nas tramas. Com os contadores de histórias e suas intenções de confrontar e aclarar os conceitos tidos como verdades pelo leitor, encontramos também o discurso socrático. Em virtude disso, notamos as margens híbridas do *corpus*.

Vemos a festa da alegria nas obras: riso, união, cantoria, choro, grito – como consequência da queda do sistema repressivo, o que originou um novo regime democrático. Temos essas ações mais presentes na tetralogia de Ruth Rocha. Por sua vez, a obra cardosiana apresenta um abalo significativo na ruptura do poder com o sepultamento de *Douktor Dinosaurius*, mas a presença de outro imperador ainda impede que o povo conquiste as ruas do reino e alcance a liberdade sonhada pelo contador da história.

Na obra **O rei que não sabia de nada** temos o início da festa popular com a queda dos cenários e a fuga do rei para o campo. Na ocasião, ele perde os trajes reais – coroa, cetro, capa, mastro – tornando-se um estrangeiro subjugado pelas vestimentas apresentadas. No entanto, a ruptura se concretiza com o questionamento de Cecília e de seu avô, personagens que ridicularizam as ações do rei, zombam de sua capacidade administrativa. Em contrapartida a esses atos, a majestade abdica de seus poderes e a população festeja com um semblante feliz, dança e canta, fato que evidencia e ressalta a vitória do povo a favor de sua

liberdade. Nessa trama, observamos a representação da morte (monarquia) e da vida (democracia) de um sistema político.

Em **O que os olhos não vêem** também temos o riso, ao ver a fuga da nobreza perante as vozes unidas do povo esquecido pelos seus administradores. Juntos formaram uma grande massa com uma voz estrondosa responsável pela redemocratização do reino. Não muito diferente, nas obras **O reizinho mandão** e **Sapo-vira-rei-vira-sapo** há a festa da democracia e a alegria do povo com a fuga do rei transformado em sapo. Os chefes são rebaixados em favor da voz unida, do choro, do grito, do sorriso no rosto da grande massa.

Em **Dinossauro excelentíssimo**, vemos a ridicularização do imperador Dinossauro Um, um pouco antes de sua morte, quando administrava o reino “no faz de conta” – próximo das brincadeiras de criança. Metamorfose, queda, coma e morte foram as fases responsáveis pelo desenvolvimento crítico do povo para, algum tempo depois, extinguir o sistema monárquico e trazer a liberdade à nação.

É interessante ressaltar a imagem de carnaval que nós, brasileiros, temos: festa popular, da alegria em praça pública. Essa festa, presente nas narrativas da autora, representa a vitória do povo sobre o modelo monárquico. Enxergamo-la como o triunfo da verdade, da renovação de toda uma estrutura hierárquica. Em contrapartida, na obra portuguesa em destaque, a praça pública é vista como o local de encontro da classe popular com a autoridade. Nela não ocorrem abolição das leis e festa da democracia.

Marcadas por uma democracia não concretizada, devido a regimes autoritários, Brasil e Portugal lutam por um futuro promissor, por meio de artistas visionários que creem em uma mudança a partir do comprometimento com a cultura.

3.8.3 Alegoria

A alegoria é um elemento que diz pelas entrelinhas, ou seja, a representação está por trás daquilo que se tem denotado. Uma relação entre concreto e significado subjacente. Segundo Kothe (1986, p. 7, grifo nosso) “[...] **alegoria significa, literalmente, ‘dizer o outro’**”.

“A alegoria nunca é capaz nem de apreender toda a ideia que nela se procura expressar, nem de expressar toda a ideia que nela se manifesta. [...] é o palco petrificado de uma luta”⁴⁶ entre o fictício e o real, espaço onde se discerne os elementos decifráveis.

Ao discutir os limites entre a história e a ficção entramos no campo da alegoria, ou seja, exploraremos seus valores simbólicos. Como sabemos, os símbolos não aparecem aleatoriamente nas obras, eles são adotados de forma consciente pelo autor que os escolhe para construir uma ponte reflexiva e dialógica com o seu leitor.

Para nós, desvendar a alegoria dessas obras literárias é entendê-las e ratificá-las por inteiro, ou seja, pelas palavras utilizadas, ações e gestos de suas personagens. Por esse motivo, dizemos que a obra literária é capaz de denunciar as arbitrariedades e modificar uma sociedade e seu sistema político.

As palavras utilizadas nas tramas – signos ideológicos, segundo Bakhtin – são irrefutáveis para romper com os sistemas políticos. Como as obras destinam-se ao público mirim, encontramos nelas léxicos aparentemente inofensivos, mas que na verdade são instrumentos de denúncia.

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais. [...] A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais (BAKHTIN, 1997, p. 41).

Apoiados no pesquisador russo, vemos que a palavra é responsável pela: comunicação dos seres humanos, formação do pensamento ideológico, transformação do indivíduo e da sociedade. Concordando com ele, Ruth Rocha e Cardoso Pires produziram obras de contexto ideológico com o intuito de romper com qualquer sistema autoritário.

Como diz o contador a Ritinha: “Deus criou o som, o homem fez a palavra. Depois, tal como a fez, aprendeu a destruí-la ou a corrompê-la” (PIRES, 1973, p. 38). Esse período demonstra a evolução mental do homem. Este, ao dominar a língua, tende a um aprofundamento de suas origens, e no caso de *Douktor Dinosaurus*, ao purificar a língua portuguesa, busca reprimir e alienar a população do Reino do Mexilhão, o que significa impor a ela seu discurso manipulador. Em contrapartida, o contador pretende confrontar o imperador, propor a subversão do sistema político, construindo uma nova consciência com intenção realista e sociológica; o que confirma a fronteira entre a ficção e a realidade.

⁴⁶ KOTHE, 1986, p. 39.

Com o intuito de ratificar o que dissemos, elencamos outras expressões que descrevem ações do Dinossauro Excelentíssimo:

[...] “câmara de torturar palavras”, “baque de consciência e, catrapuz”, “<<Com palavras e moscas povoa-se o Reino>>”, rosnavam os mexilhões descontentes”, “queria desempear o Império e as consciências queimando o termo grosseiro e a frase manhosa, e ia conseguindo”, “Transplantava cadáveres de palavras sepultadas na Idade Média para a língua dos vivos”, “Está escrito pelos gregos antigos que quem muito se olha cega e quem muito se ouve perde a voz”, “Ordem, Morde, Medo, Ordem”, “...Se encerramos um homem numa máscara é porque lhe estamos a cobrir toda a sua existência para trás [...] temos o fantasma”⁴⁷.

Percebemos que o imperador persistia na construção de uma imagem mítica do reino, ou melhor, ilusória da realidade miserável em que eles se encontravam, entretanto, o contador da estória, ao expor sua opinião à Ritinha, estremece essa imagem idealizada e propõe sua subversão sob uma ótica justa. Vemos também na obra que apenas a classe média tem prestígio social e aqueles não oriundos dessa classe somente terão valor com uma formação universitária, isto é, possuindo o canudo de “dê-erre”.

A máquina de purificar palavras é outra alegoria existente que representa a censura imposta pelo governo português à nação. A altura da torre onde morava o imperador Dinossauro Um, próxima do céu e de Deus, implica no distanciamento do povo chamado de mexilhão: “[...] criatura à margem, mirrada, coisa pequena; bicho que se alimenta de água e sal, do sumo da pedra, ou de milagres, quem sabe – o mexilhão, oh vida, tem a ciência certa dos anônimos: pensa e não fala, vai por si” (PIRES, 1973, p. 28).

A forte presença do catolicismo, já vista com o nascimento de um menino simples, que se tornará o grande imperador. Como retratamos anteriormente, o menino é oriundo de uma família desfavorecida e proprietário de um olhar místico, considerado como o Salvador daquele reino. A sua viagem do interior para a capital, devido aos estudos, representa o enfrentamento dos desafios de sua vida: graduar-se, ser reconhecido entre os doutores, conquistar o título de imperador do reino e purificar as palavras com o intuito de alienar toda massa local e quem sabe internacional.

Já a sua metamorfose de homem em dinossauro indica a estagnação sócio-política do território português, forte presença do autoritarismo sobre o povo. Os “dê-erres” e a burguesia não escutavam mais os discursos do imperador, sendo apenas escutados pelos mexilhões, tidos como animais irracionais que não tinham forças para resistir. A queda da estátua alegoricamente representa um possível rompimento com o regime em vigor; em contrapartida, a cirurgia para preservar o semblante jovem do imperador demonstra o desejo de resguardar o

⁴⁷ PIRES, 1973, p. 39; 43; 52; 75; 79; 80; 81; 91.

sistema político. A preservação do semblante de Dinossauro Um produz uma inquietação na massa, em virtude de ocultar tudo o que está por trás dela: sua identidade e as linhas de expressão trazidas pelo tempo.

Ruth Rocha também trabalha sob essa perspectiva de trazer a compreensão da realidade brasileira aos seus leitores. Na obra **O reizinho mandão**, por exemplo, o contador de estórias se utiliza da Literatura Carnavalizada para estremecer a visão ideal transmitida pelos governantes. Por esse motivo se utiliza de expressões como:

[...] “O príncipe era um sujeitinho muito mal-educado, mimado, / destes que as mães deles fazem todas as vontades, / [...] / E quando as mães deles vêm ver o que aconteceu / se atiram no chão e ficam roxinhos, / esperneiam e tudo”, “Precisa ver que reizinho chato que ele ficou! / Mandão, teimoso, implicante, xereta!”, “Mas o reizinho não queria saber de nada. / [...] ele ficava vermelhinho de raiva, / batia o pé no chão e gritava de maus modos: / - Cala a boca! Eu é que sou o rei. / Eu é que mando!”, “[...] o velho sossegou, / sentou junto do reizinho e disse: / - Olha aqui, mocinho. Esse negócio de ser rei / não é assim, não! Não é só ir mandando pra cá, / ir mandando pra lá. Tem que ter juízo, sabedoria. / As coisas que um rei faz / fazem acontecer outras coisas. / Veja só o seu caso: mandou que mandou! / Inventou uma porção de leis bobocas. / Mandou todo mundo calar a boca, calar a boca, / calar a boca! Decerto, com medo de que todo mundo / dissesse que você estava fazendo bobagens. / Pois todo mundo calou! / Não era isso que você queria?”, “[...] a menininha, / [...] gritou, com toda a força: / - Cala a boca já morreu! / Quem manda na minha boca sou eu!”, “No mesmo instante ouviu-se um estalo / como se fosse um trovão, / e começou um barulho estranho / [...] / O reizinho foi ficando assustado, amedrontado, / perturbado com todo aquele barulho, / com toda aquela alegria / [...] / e saiu correndo pela estrada”⁴⁸.

O contador perpassa pelo cenário domesticado, em que a população do reino vivia, para estremecer com esse conformismo político social imposto e contribuir para a construção de uma nova ideologia no reino. A menina é responsável pela ruína do sistema monárquico do reizinho mandão. Antes dela, o sábio da aldeia vizinha zomba do ditador. Os três – contador, sábio e menina – não se intimidaram com a repressão imposta, representaram a realidade em virtude da criação de uma consciência social. As expressões utilizadas funcionam como denúncia do sistema autoritário vigente e suscitam uma transformação da realidade por meio do discurso ficcional.

O ditado popular proferido pela campesina demonstra um sinal de rebeldia. Já o trovão representa um elemento mágico, como um abracadabra que transforma a situação social e política daquele reino. As vozes unidas, formando um coral, demonstram a festa da liberdade, fato que comprova a mudança trazida pelo trovão, símbolo da festa democrática.

⁴⁸ ROCHA, 1997, p. 8; 9; 10; 12; 24; 33; 35; 36; 37.

Se analisarmos a personagem feminina responsável pela disseminação do sistema autoritário em **O reizinho mandão**, veremos que se trata de uma criança, pertencente a uma classe social baixa. Não queremos criar um estereótipo de que o povo advindo de uma classe social menos abastada é desprovido de educação, mas demonstrar que, cansado da opressão, não se intimida diante do poder e o enfrenta, independente da hierarquia social. Se atentarmos para o tempo da obra, notamos que o leitor é incitado a se aproximar do período militar e a mesma coisa acontece com o espaço, o reino se aproxima do território brasileiro.

Sabemos que na sociedade as crianças são afetadas pelas ordens impostas por um adulto. Elas resistem a uma educação cruel, desrespeito a sua integridade física por meio da força psicológica, mental, motora. A criança, em fase de conhecimento e afirmação no mundo, não esquece ou perdoa as ordens ou os castigos pelos quais passou.

As duas personagens femininas encontradas na tetralogia de Ruth Rocha rompem com o sistema político dos reinos e representam a criança que se impõe; aquela que respeita, aceita conselhos e ensinamentos de quem a apóia, no entanto, não querem ser tratadas como criaturas inferiores.

A menina campestre, por meio do dito popular, e Cecília, ao se rebelar contra a administração do rei, buscam a liberdade de expressão.

Para reforçar o descontentamento da autora para com a vida política brasileira, transcrevemos as expressões empregadas em outro livro, **Sapo-vira-rei-vira-sapo**, no qual persiste no trabalho de resistência sócio-política.

[...] “- Sua alma, sua palma! – respondeu o sapo de maus modos”, “Só que o novo rei era aquele sapo do começo da estória. E logo, logo, todo mundo foi percebendo que reizinho chato, implicante e mandão ele era, como só sapo que vira rei...”, “A princesa [...] foi logo respondendo: - Ora essa, Seu Rei, pois se o que eles dizem é verdade! Vossa Majestade anda muito metido, muito mandão, e anda inventando umas leis muito sem pés nem cabeça!”, “[...] Prendam todas as verdades!”, “[...] Pois prendam as pessoas! [...] Todo mundo! Quero ver como é que eles vão espalhar as verdades!”, “[...] com tanta abertura, com tanta agitação, o palácio foi rachando [...] E do meio das ruínas / muita gente vai saindo, / cantando sua canção, [...] como uma grande explosão”⁴⁹.

Por essa obra ser a última da tetralogia, ela demonstra que o povo não se calou com as ordens do rei, mas sim enfrentou sua autoridade. Reconhecemos com ela uma inversão de valores cristalizados no primeiro livro da tetralogia. O povo cansado da repreensão assume o papel de corroer o poder do governante, reinterpreta os papéis de cada membro da sociedade e levanta a bandeira da liberdade de expressão na qual acredita. Novamente, o povo unido

⁴⁹ ROCHA, 2003c, p. 8; 13; 19; 20; 25; 29.

cantando uma canção repleta de esclarecimento é responsável pela festa da democracia e pelo resgate de valores como respeito e dignidade na vida de cada indivíduo dessa nação.

Em **Sapo-vira-rei-vira-sapo**, temos a presença de uma princesa malcriada e apática aos assuntos político-sociais, demonstrando assim que tais defeitos não são exclusivos de pessoas desprovidas de dinheiro e cultura, no entanto, é desinibida, impõe-se e diz “verdades” ao sapo-rei. Em consequência de seu ato, é presa pelo marido, como todos aqueles que zombaram de seu autoritarismo.

É importante observar as alegorias que encontramos ao analisar as ilustrações, pois são também responsáveis pela construção de sentido nos leitores.

No livro **O que os olhos não vêem** observamos a queda de todo um sistema monárquico com a união do povo clamando ser atendido. A imagem representada de um rei alto, forte, com uma cabeça pequena – característica que marca uma desproporcionalidade entre poder e inteligência –, acompanhado por seus ministros e conselheiros com traços próximos aos dele (ANEXO - Figura 12), esvazia-se no final da narrativa ao ouvirem vozes estrondosas, vindas do povo rejeitado – pequeno, fraco, sem voz, classe menos favorecida e insatisfeita com a situação excludente. Vemos a descaracterização dos representantes do poder no momento da fuga desesperada, ação que revela o desmoronamento do sistema opressor. Pela imagem da massa munida de pernas de pau, temos de forma alegórica a elevação da classe inferiorizada e uma metáfora da igualdade social dentro daquele reino (ANEXO - Figura 13).

Já no livro **O rei que não sabia de nada**, a queda da monarquia se dá a partir do rebaixamento do rei pelas palavras de uma menina (ANEXO - Figura 14). O monarca é alto, magro, despreocupado com a administração de seu reino por ter representantes que cuidam dos assuntos relacionados ao reino (ANEXO - Figura 15). Ao perder seu traje e seus acessórios, vemos a desfiguração da personagem rei, que é ridicularizado, trazendo humor à obra (ANEXO - Figura 16). É interessante observar a presença do vermelho nos trajes da população, que simboliza, na concepção do estudo das cores, vida e poder.

As ilustrações presentes em **O reizinho mandão** também marcam a ridicularização e a queda do monarca. Percebemos sua pequenez já no momento em que assume o trono (ANEXO - figura 17), bem como sua imaturidade (choro, raiva, medo, intolerância) (ANEXO - Figura 18) e sua fuga, no final da trama, com a festa dos cidadãos (ANEXO - Figura 19).

Nas imagens temos a forte presença das cores verde, amarelo e azul – símbolo nacional – o mapa-múndi com destaque para a América do Sul e ainda o papagaio – ave tipicamente brasileira (ANEXO – Figura 6).

Para completar a tetralogia dos reizinhos mandões, observamos as ilustrações do livro **Sapo-vira-rei-vira-sapo**. Nelas, também predominam as cores verde e amarelo (ANEXO - Figura 20).

Já as ilustrações de **Dinossauro excelentíssimo**, de João Abel Manta, por constituírem colagens de *cartoons* – com fortes traços infantis – sobre fotografias, reforçam a metáfora do real (ANEXO - Figura 21).

Vale destacar que nesse processo de lucidez para as questões sócio-políticas, observamos em todas as obras a denúncia contra o modelo autoritário, por meio da alegoria, da carnavalização e da paródia, buscando romper com esse sistema a favor de um mais fraterno entre os membros sociais. As palavras, *signos tecidos por fios ideológicos*, são nessas obras os pontos fundamentais para se conquistar a festa popular, justamente pela carga ideológica inerente a elas, cumprindo assim, o papel de mecanismos utilizados para superar qualquer sistema opressor imposto ao ser humano e também são as responsáveis pela manifestação democrática.

Considerações Finais

O presente trabalho pôs em discussão as obras: **O reizinho mandão**, **O que os olhos não veem**, **O rei que não sabia de nada** e **Sapo-vira-rei-vira**, da autora brasileira Ruth Rocha, e **Dinossauro excelentíssimo**, do autor português José Cardoso Pires. São obras de Literatura Infantil, que apresentam elementos típicos desse gênero – presença do contador de estória, atemporalidade, reinos longínquos –, e que têm em comum o tema autoritarismo, tão em voga nas décadas de setenta e oitenta do último século.

Essas narrativas permitiram ao leitor mirim o entretenimento, a diversão, a reflexão, o questionamento e, sobretudo, a formação da consciência crítica. Como abordamos no decorrer do trabalho, a criança aproxima as narrativas ficcionais com a realidade de seu país, apenas com o auxílio de leitor crítico adulto, pois sozinha, ela as aproxima de suas vivências sociais em instituições como casa e escola.

Ruth Rocha e José Cardoso Pires são escritores comprometidos com seus leitores e sua época. Produzem narrativas ideológicas que enaltecem as figuras subjugadas na sociedade: idosos, crianças, mulheres e pobres. De forma (in)direta são elas quem rompem com a política autoritária vigente nos reinos fictícios. As meninas, responsáveis pelo fim do sistema autoritário em **O reizinho mandão** e **O rei que não sabia de nada**, demonstram atitude e desinibição diante dos monarcas. Elas os enfrentam sozinhas, por terem convicção de que a melhor forma de administrar é a democrática. Já em **Sapo-vira-rei-vira-sapo** e em **O que os olhos não veem** a união da população, preservando um ideal comum a todos, rompe com o modelo opressor. E por fim, na narrativa **Dinossauro excelentíssimo**, há o pré-anúncio da liberdade social com o discurso do contador de estória; embora o povo tenha se libertado de Dinossauro Um, ainda há outro para deter.

Os reinos fictícios, por meio do trabalho de alegoria, paródia, carnavalização, aproximam-se das realidades brasileira e portuguesa: dos regimes autoritários em vigor na década de setenta e oitenta. O imperador Dinossauro Um, como vimos, tem traços de António Oliveira Salazar, que governou Portugal sob a tríade: Deus, Pátria, Família. Ambos governaram até o momento da queda que ocasiona o coma por muito tempo. Já as obras da escritora brasileira, aproximam os reinos ao regime militar brasileiro, mas não há uma relação com algum militar em especial, podendo apenas dizer que os monarcas presentes em **O**

reizinho mandão e **Sapo-vira-rei-vira-sapo**, aproximam-se de Geisel e Médici e o de **O rei que não sabia de nada** e **O que os olhos não veem**, de João Figueiredo.

Ruth Rocha e Cardoso Pires não menosprezam seu público leitor, divertem-no, entretêm-no e o suscitam ao senso crítico. Além disso, possibilitam uma compreensão do homem e de seu tempo nas relações com o mundo, bem como revelam ao leitor uma nova possibilidade de enxergar a realidade.

Os artistas escolhidos para compor o *corpus* deste trabalho têm uma singularidade em comum: transpor as barreiras da ficção para a concepção de uma nova ideologia nos países onde as obras foram publicadas. Não podemos reconstruir a imagem sócio-histórica brasileira por meio da obra ficcional portuguesa ou vice-versa, pois cada autor resgata as particularidades de seu território. Cardoso Pires resgata, por meio da paródia, a história portuguesa: conquistas, aspirações do tirano Salazar e sua ideologia disseminada ao povo; sendo elas a valorização da miséria, da fé e do discurso. Já Ruth Rocha demonstra nossas particularidades: generais distintos se tornando cada vez mais ofensivos, ideologias políticas arbitrárias, valorização da canção, crença em uma nova ideologia de união social.

Os contadores presentes nas narrativas conseguem rebaixar reis para: chefes mandões, pequenos, surdos, cegos, nus, animais, destrutivos, negativos, corroborando na degradação corporal desses, para conceber uma vida nova, com caminhos distintos, repletos de questionamentos sobre sua realidade histórica. À medida que eles rebaixam os monarcas, modificam ou até mesmo constroem, o pensamento crítico no leitor, pois

[...] a imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao *tempo*, à *evolução*, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua *ambivalência*: os dois pólos de mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (BAKHTIN, 2008, p. 21-22, grifo do autor).

Não podemos nos esquecer de ressaltar o trabalho dos ilustradores Walter Ono, José Carlos Brito e João Abel Manta, pois suas imagens estão de acordo com as narrativas e os pensamentos libertários de Ruth Rocha e José Cardoso Pires. Os ilustradores também aproximaram os reinos e as ações dos reis ao contexto e às cores nacionais. Sendo assim, podemos dizer, finalmente, que os artistas deste *corpus* repudiaram qualquer tipo de repressão e vislumbraram uma mudança para tal questão com os artifícios que têm em suas mãos – escrita e desenho –, artes capazes de retratar, criar e transformar a realidade.

Referências Bibliográficas⁵⁰

I Obras em estudo⁵¹:

PIRES, José Cardoso. **Dinossauro excelentíssimo**. Ilustrações de João Abel Manta. 5. ed. Lisboa: Bertrand, 1973.

ROCHA, Ruth. **O reizinho mandão**. Ilustrações de Walter Ono. São Paulo: Quinteto Editorial, 1997.

ROCHA, Ruth. **O rei que não sabia de nada**. Ilustrações de José Carlos Brito. 2. ed. São Paulo: Cultura, 2003a.

ROCHA, Ruth. **O que os olhos não vêem**. Ilustrações de José Carlos Brito. 2. ed. São Paulo: Salamandra, 2003b.

ROCHA, Ruth. **O sapo-vira-rei-vira-sapo**: a volta do reizinho mandão. Ilustrações de Walter Ono. 2. ed. São Paulo: Salamandra, 2003c.

II Obras de fundamentações teóricas:

ABDALA JR, B. **A escrita neo-realista**: análise sócio-estilística dos romances de Carlos Oliveira e Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1981. (Coleção ensaios, 73).

_____. **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Fronteiras múltiplas, identidades plurais**: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: SENAC, 2002.

⁵⁰ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

⁵¹ Estas obras foram reeditadas e publicadas em diversos anos, por esse motivo, optamos por colocar as indicações mais utilizadas neste trabalho.

ABDALA JR, Benjamin. Os cravos de abril e os encontros da história. **De voos e ilhas: literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 179-190.

_____. (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ABDALA JR, Benjamin; PASCHOALIN, M. Aparecida. **História social da literatura portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

ALVES, Maria H. Moreira. **Estado e oposição no Brasil (1964-1984)**. São Paulo: EDUSC, 2005.

AMBROGI, Marlise Vaz Bridi. **A sugestão metafórica na obra ficcional de José Cardoso Pires**. 1981. Doutorado (Tese em Literatura Portuguesa) – FFLCH, USP, São Paulo, 1981.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1986.

AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, imprensa, estado autoritário (1968 – 1978): o exercício da dominação e da resistência o Estado de S. Paulo e movimento**. São Paulo: EDUSC, 1999.

_____. Entrevista debatendo o tema História e Autoritarismo. Informe (Informativo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP), debatendo o tema História e Autoritarismo - Nova Série- Edição Especial, São Paulo, p. 105-107, 1999-2000.

_____. Por que não se aprende sobre o regime militar? **Caros amigos**. São Paulo, ano XI, número 129, p. 39-43, dez. 2007.

ARRIGHI, Giovanni. **O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo**. Traduzido por Vera Ribeiro. 5. reimpr. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Editora UNESP, 1996.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

ASSOCIAÇÃO DOS DOCENTES DA USP. **O controle ideológico na USP: 1964-1978**. São Paulo: ADUSP, 2004.

AZEVEDO, Cândido de. **A censura de Salazar e Marcelo Caetano**. Lisboa: Caminho, 1999.

_____. **Mutiladas e proibidas**: para a história da censura literária em Portugal nos tempos do estado novo. Lisboa: Caminho, 1998.

BADEN, Nancy. **The muffled cries**: the writer and literature in authoritarian Brazil, 1964-1985. Boston: University Press of America, 1999.

BAKHTIN, Mikail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária, 1981.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Traduzido por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. **Estética da criação verbal**. Traduzido por Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Traduzido por Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UNB, 2008.

BARROS, Diana L. P. de; FIORIN, José Luiz (Orgs). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003. (Ensaio de Cultura, 7).

BARTHES, Roland. A escrita do acontecimento. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. **Entre a magia da voz e a artesanaria da letra**: o sagrado em Manoel de Barros e Mia Couto. 2007. 279 f. Doutorado (Tese em ECLLP) – FFLCH, USP, São Paulo, 2007.

BASTOS, Dau (Org.). **Ana & Ruth**: vinte e cinco anos de literatura. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

BRASIL, Ubiratan. Mundo de Ruth Rocha faz 40 anos. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 maio 2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,mundo-de-ruth-rocha-faz-40-anos,379306,0.htm>>. Acesso em: 01 jul. 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1).

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comichade. Traduzido por Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção tópicos).

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Traduzido por Arlene Caetano. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BIGNOTTO, Newton. Totalitarismo e liberdade no pensamento de Hannah Arendt. In: MORAES, Eduardo Jardim de; BIGNOTTO, Newton (Orgs.). **Hannah Arendt**: diálogo, reflexões, memórias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 111-135.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. Traduzido por Carmen C. Varrialle et al. 8. ed. Brasília: Editora UNB, 1995.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Reflexões sobre a arte**. 9. reimpr. São Paulo: Ática, 2009. (Série Fundamentos).

BOURDIEU, Pierre. A leitura: uma prática cultural. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

BRIDI, Marlise Vaz. Na balada de José Cardoso Pires: a ficcionalização de discursos como estratégia literária. **Todas as letras: a revista de língua e literatura**, São Paulo: Editora Mackenzie, ano 1, n. 1, p. 31-39, 1999.

_____. Cardoso Pires e Rubem Fonseca: ficção e violência. In: LOPONDO, Lilian (Org.). **Dialogia na literatura portuguesa**. São Paulo: Scortecci, 2006, p. 339-353.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, set. 1972.

_____. A verdade da repressão. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 27-30, março/abril/maio 1991.

_____. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

_____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.

CAPELATO, Maria Helena R. “A literatura argentina peronista”. In: ALMEIDA, Jaime (org). **Caminho da história da América no Brasil: tendências e contornos de um campo historiográfico**. ANPHLAC, 1998.

CASTILHO, Paulo. Homenagem a José Cardoso Pires. **Público**, 28 out. 98. Disponível em: <<http://www.portugal-linha.pt/literatura/jcpires/index.html>>. Acesso em: 14 de abril 2009.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 6. reimpr. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios).

CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **A Literatura Infantil**. 3. ed. São Paulo: Global, 1984.

CARVALHO, Nanci Valadares de (Org.). **Trilogia do terror: a implantação: 1964**. São Paulo: Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1988. (Enciclopédia aberta de Ciências Sociais, 3).

CASTRO, Ernesto M. de Melo e. **Antologia do conto fantástico português**. 2. ed. Lisboa: Ed. Afrodite, 1974.

_____. “Queda no Real”. In: **Entre o rigor e o excesso: um osso**. Porto: Ed Afrontamento, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. 7. reimpr. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

CICCO, Claudio de; PINHEIRO, Paulo Sérgio. 1964: um golpe ou uma revolução? **Jornal do Campus**, São Paulo, ano 30, n. 387, p. 2, Nov.2011.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil e juvenil**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil brasileira**: 1882-1990. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COGGIOLA, Osvaldo (Org.). **Espanha e Portugal**: o fim das ditaduras. São Paulo: Xamã, 1995. (Série Eventos).

COUTINHO, Eduardo e CARVALHAL, Tânia. **Literatura comparada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, Maria Zilda. **Matrizes de linguagem e pensamento na literatura infantil e juvenil**: a tessitura dos signos em obras de Ângela Lago e Octaviano Correia. Doutorado (Tese em ECLLP) – FFLCH, USP, São Paulo, 2002.

DELGADO, Humberto da Silva. **A tirania portuguesa**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

DELLASOPPA, Emílio E. Reflexões sobre a violência, autoridade e autoritarismo. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 79-86, março/abril/maio 1991.

EAGLETON, Terry. “Literatura e História”. In: _____. **Marxismo e crítica literária**. Traduzido por Antônio Sousa Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1976. (Crítica e sociedade, 8).

FERNANDES, Florestan. Existe uma teoria do autoritarismo? In: _____. **Apontamentos sobre a “teoria do autoritarismo”**. São Paulo: HUCITEC, 1979, p. 3-18.

FIORIN, José Luiz. **Elementos da análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.

FURNARI, Eva. **Estudo sobre ilustração de livros infantis**. TGI (Monografia, exemplar datilografado) – FAU, USP, São Paulo, 1976.

GARCEZ, M. Helena Nery. **A ficção portuguesa contemporânea (1960-1970)**. Boletim 16, DLCV, n. 3, 1979.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. 5. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. **A ditadura escancarada**. 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. **A ditadura derrrotada**. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

_____. **Em busca da matriz**. São Paulo: Clíper, 1998.

_____. **Olhar de descoberta**: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens. São Paulo: Paulinas, 2003.

_____. **Fábula brasileira, ou, fábula saborosa**: sábia, divertida, prudente, criativa. São Paulo: Paulinas, 2005. (Coleção cultura popular: universo plural).

GÓES, L. Pimentel; ALENCAR, Jakson (Orgs.). **A alma da imagem**: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores. São Paulo: Paulus, 2009. (Coleção pedagogia e educação).

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993. (Criação & Crítica, v. 14).

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **A roupa infantil da literatura**. 1995. Dissertação – UNESP, Araraquara, 1995.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Branca de neve**. São Paulo: Girassol, 2002.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Traduzido por Walter H. Geenen. 4. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HOBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Traduzido por Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Traduzido por Teresa L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Traduzido por Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca).

JACOTO, Lílían. **Da saga à andança solitária: a crise da autoridade na tetralogia lusitana de Almeida Faria**. São Paulo: Yendis, 2005.

JOLLES, André. **Forma simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste**. Traduzido por Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JÚDICE, Nuno. O modernismo. In: **Viagem por um século de literatura portuguesa**. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997, p. 43-58.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: histórias e histórias**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LEBRUN, Gérard. **O que é poder**. Traduzido por Renato Janine Ribeiro e Silvia Lara. 14. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. (Coleção primeiros passos).

LEPECKI, Maria Lúcia. **Ideologia e imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires**. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

LONDON, Sônia (Coord.). **Memórias da literatura infantil e juvenil: edição do educador**. São Paulo: Museu da Pessoa, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português**. 5. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

_____. **Nós como futuro**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1997.

_____. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino.** São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. **Tempo e poesia.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, s/d.

LUKÁCS, George. Narrar ou Descrever? In: _____. **Ensaio sobre literatura.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965, p. 43-94.

LUXEMBURGO, Rosa. **Reforma ou revolução?** Traduzido por Livio Xavier. 5. reimpr. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MACEDO, Jorge Borges. **O luso-tropicalismo de Gilberto Freire: metodologia, prática e resultados.** Disponível em: <cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/revistaicalp/lusotropical.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2009.

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

_____. **Texturas:** sobre leitura e escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Era uma vez um tirano.** 2. ed. São Paulo: Salamandra, 2003.

MAGALHÃES, Lúcia Cademartori. **O que é literatura.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

MARQUES, A. H. de O. **Breve história de Portugal.** 5. ed. Lisboa: Presença, 2003.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística.** São Paulo: EDUSP, 1989.

MATTOSO, José. **História de Portugal:** o estado novo. v. 7. Lisboa: Ed. Estampa, 1998.

MAYER, Arno. **A força da tradição:** a persistência do antigo regime. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

MENDES, M. dos Prazeres S. **Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Lygia Bojunga Nunes:** em diálogo na literatura infanto-juvenil. 1994. 259 f. Doutorado – PUC, São Paulo, 1994.

MOISÉS, Massud. **A literatura portuguesa**. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

MONIZ, Edmundo. **O golpe de abril**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MOREIRA, Marcílio Marques. **Diplomacia, política e finanças de Juscelino Kubistchek a Collor**: 40 anos de história por um de seus protagonistas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro**: 1964-1985. 4. ed. São Paulo: Editora Atual, 1998. (Discutindo a história do Brasil).

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.

PAES, Camila Clélia Alencastro. A cultura do medo como resultante de processos autoritários em Mário Vargas Llosa e José Saramago. **Revista eletrônica Literatura e autoritarismo**. n. 4, dez. 2001. Disponível em: <www.ufsm.br/la>. Acesso em: 21 out. 2011.

PALO, M. José; OLIVEIRA, M. Rosa D. **Literatura infantil**: voz de criança. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios).

PARENTI, Eloísa. **Os netos da ditadura**. São Paulo: Paulus, 1995. (Série Teens).

PEREIRA, M. Teresa Gonçalves; ANTUNES, Benedito (Orgs.). **Trança de histórias**: a criação literária de Ana Maria Machado. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

PETIT, Michéle. **Lecturas**: del espacio interno al espacio público. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e transição. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 45-56, março/abril/maio 1991.

PIRES, M. Laura Bittencourt. **História da literatura infantil portuguesa**. Lisboa: Instituto de cultura e Língua Portuguesa, 1984.

PORTELA, Luís; RODRIGUES, Edgart. **Na inquisição do Salazar**. Rio de Janeiro: Editora Germinal, 1957.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil**. Traduzido por Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRADO JR, Caio. **Clássicos sobre a revolução brasileira**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. Sá (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964 – 2004)**. São Paulo: EDUSC, 2004.

ROCHA, Natércia. **Breve história da literatura para crianças em Portugal**. Lisboa: Instituto de cultura e Língua Portuguesa, 1984.

ROSEMBERG, Fúlvia. **Literatura infantil e ideologia**. São Paulo: Global, 1984.

SANT'ANNA, A. Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. **Paródia, paráfrase & cia**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios).

SANTILLI, Maria A. **Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo**. São Paulo: Edições Quiron, 1979.

SANTILLI, M. A. C. B. "Identidade e justiça: categorias éticas e estéticas – o próprio e o comum, nas literaturas de língua portuguesa". In: _____. **Paralelas e tangentes entre as literaturas de língua portuguesa**. São Paulo: Via Atlântica, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SARAIVA, A. José. **História da literatura portuguesa**. 8. ed. Lisboa: Publicação Europa - América, 1965.

SARAIVA, A. José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2001.

SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SARLO, Beatriz. Literatura y autoritarismo. In: ARRESE, Álvaro et al. **Autoritarismo**. Buenos Aires: Goethe-Institut, s/d, p. 31-34.

SCHMITTER, Philippe C. **Portugal: do autoritarismo à democracia**. Porto: Imprensa de Ciências Sociais, 1999, p. 110-127.

SCHWARTZMAN, Simon. **Bases do autoritarismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

SECCO, Lincoln. **A revolução dos cravos e a crise do império colonial português: economias, espaços e tomadas de consciência**. São Paulo: Alameda, 2004.

SENNETT, Richard. **Autoridade**. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SERRÃO, Joel. **Liberalismo, socialismo, republicanismo: antologia do pensamento político português**. 2. ed. Lisboa: Horizonte, 1979.

SPINDEL, Arnaldo. **O que são ditaduras**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Col. Primeiros Passos, n. 22).

TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal**. 2. ed. São Paulo: EDUSC, 2001.

UMBACH, Rosani U. Ketzer; GINZBURG, Jaime (Orgs.). **Literatura e autoritarismo**. Centro de artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras (UFSM), dezembro, 2001, n. 4. (Coleção Ensaaios).

VELHO, Gilberto. O grupo e seus limites. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 23-26, março/abril/maio 1991.

VIEIRA, Oscar Vilhena. Sociedade x estado: a questão dos direitos humanos. **Revista USP**, São Paulo, n. 9, p. 87-94, março/abril/maio 1991.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 5. ed. Mira-Sintra: Publicações Europa-América e Editora Universitária.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. **Leitura e leituras da literatura infantil**. 2. ed. São Paulo: FTD, 1989.

ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, L. Cademartori. **Literatura infantil**: autoritarismo e emancipação. São Paulo: Editora Ática, 1982.

ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: ZILBERMAN, R. (Org.). **A produção cultural para a criança**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984, p. 93-115.

III Outras referências:

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10520**: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002a. 7p. Disponível em: http://www.4shared.com/office/tCSDwEdK/Norma_ABNT_10520_-_Citaes_em_d.html. Acesso em: 10 jul. 2012.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 14724**: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. Rio de Janeiro, 2011. 11p. Disponível em: http://www.usp.br/prolam/ABNT_2011.pdf. Acesso em: 10 jul. 2012.

BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. 37. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. **Nova gramática do português contemporânea**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GARCIA, Othon M. **Comunicação em prosa moderna**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1974.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HOUAISS, Antônio. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>. Acesso em: 12 jul. 2012.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Escrevendo pela nova ortografia**: como usar as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

LUFT, Celso Pedro. **Dicionário prático de regência verbal**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2008.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

RUTH ROCHA. Site oficial que apresenta vida e obra da escritora. Disponível em: <www2.uol.com.br/ruthrocha/>. Acesso em: 10 out. 2011.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Sistema Integrado de Bibliotecas da USP. **Diretrizes para apresentação de dissertação e teses da USP**: documento eletrônico e impresso. Parte I (ABNT). 2. ed. São Paulo, 2009. 102p. Disponível em: <http://biblioteca.fflch.usp.br/sites/biblioteca.fflch.usp.br/files/caderno_sibi_abnt.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2012.

Figura 1: Retrato do Dr. António Oliveira Salazar. Foto de Luís Graça (2010), para Exposição "100 Anos de Património: memória e identidade – Portugal 1910-2010; ocorrida no Palácio Nacional da Ajuda, Galeria de Pintura do Rei D. Luís I / Lisboa, em 30 de Setembro a 21 de Dezembro de 2010. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_de_Oliveira_Salazar>. Acesso em: 30 de out. 2010.

Figura 2: A personagem Dinossauro Um discursando na Praça dos Acontecimentos. Ilustração de João Abel Manta, para a primeira edição do livro **Dinossauro excelentíssimo**. (PIRES, 1973, p. 60).

Figura 3: Realce do porte físico da personagem Dinossauro Um. Ilustração de João Abel Manta, para a primeira edição do livro **Dinossauro excelentíssimo**. (PIRES, 1973, p. 60).

Figura 4: Fotografia do Dr. António de Oliveira Salazar em seu escritório, local onde viveu a maior parte de seus dias. Foto retirada do livro de Filipe Ribeiro de Meneses, **Salazar** – biografia definitiva. Imagem também disponível em: <[http://www.istoe.com.br/reportagens/128049_O+PODER+SEGUND O+SALAZAR](http://www.istoe.com.br/reportagens/128049_O+PODER+SEGUND+O+SALAZAR)>. Acesso em: 02 de nov. 2011.

Figura 5: A ilustração, produzida por Walter Ono para a primeira edição do livro **O reizinho mandão**, realça o traço autoritário da personagem reizinho mandão. (ROCHA, 1978, p. 21).

Figura 6: A personagem reizinho mandão acompanhada de seu animal de estimação: o papagaio. Além da ave proveniente da fauna brasileira, as cores que predominam remetem às cores nacionais: amarelo, azul e verde. Por meio da alegoria, podemos dizer que este reino representa o Brasil. Ilustração de Walter Ono, para a edição comemorativa de vinte anos do livro **O reizinho mandão**. (ROCHA, 1997, p. 10).

Figura 7: O contador de estória e sua neta presentes na narrativa ficcional **O reizinho mandão**. Ilustração de Walter Ono para a edição comemorativa de vinte anos do livro. (ROCHA, 1997, p. 38).

Figura 8: Ilustração de uma página de livro aberto dentro da narrativa **O rei que não sabia de nada**. Esta imagem demonstra que o narrador contará a estória presente neste livro. O ilustrador Carlos Brito enaltece o trabalho metaficcional. (ROCHA, 2003b, p. 4-5).

Figura 9: Ilustração de uma contracapa de livro. Sugere que o narrador terminou de contar a narrativa iniciada anteriormente. (ROCHA, 2003b, p. 42-43).

Figura 10: Aproximação das personagens reizinho mandão, de **O reizinho mandão** com o rei, de **Sapo-vira-rei-vira-sapo**. O último, apesar de aparentar mais idade (figura à direita), preserva os traços físicos e gestuais do primeiro. Ambos ilustrados por Walter Ono. (ROCHA, 1997, p. 10); (ROCHA, 2003c, p. 15).

Figura 11: Ilustração de João Abel Manta para **Dinossauro excelentíssimo**. Imagem que representa a fuga da família do interior para a capital do reino. As nuvens formam imagens de jumentos que perseguem o menino que, em fase adulta, se tornará o Imperador Dinossauro Um. Observe que como pano de fundo se tem uma fotografia e sobre ela, à esquerda, foi desenhado um carro com três personagens, alusão à Sagrada Família e, à direita, imagens de jumentos que os perseguem. (PIRES, 1973, p. 20).

Figura 12: A ilustração de Carlos Brito para **O que os olhos não veem** enaltece a desproporcionalidade do rei e de seus conselheiros. Por meio da alegoria é sugerido que as personagens representantes do poder têm traços físicos enaltificados, mas um intelecto pequeno, devido ao tamanho de suas cabeças. (ROCHA, 2003a, p. 10-11).

Figura 13: Essa ilustração de **O que os olhos não veem**, produzida por Carlos Brito, demonstra a massa munida de pernas de pau rompendo com o sistema opressor. (ROCHA, 2003a, p. 26-27).

Figura 14: Essa ilustração de **O rei que não sabia de nada**, produzida por Carlos Brito, demonstra a responsável pela mudança política do reino: a menina Cecília. (ROCHA, 2003b, p. 28).

Figura 15: A ilustração do monarca de **O rei que não sabia de nada**, produzida por Carlos Brito, evidencia sua despreocupação para com seu reino. (ROCHA, 2003b, p. 15).

Figura 16: O rei de **O rei que não sabia de nada** é ridicularizado com a perda de seu traje e acessórios. Essa ilustração faz uma alusão ao fim de um sistema monárquico a favor de uma democracia, a vitória do povo. (ROCHA, 2003b, p. 26).

Figura 17: A ilustração de Walter Ono enaltece que o reizinho mandão está inapto a assumir o trono por ser criança – baixa estatura e mentalidade típica da idade. (ROCHA, 1997, p. 7).

Figura 18: Com essa ilustração, Walter Ono ratifica a imaturidade do reizinho mandão para assumir o trono. Destacamos o mapa-múndi e o realce na América do Sul. (ROCHA, 1997, p. 8-9).

Figura 19: A ilustração confirma a festa do povo e a fuga do reizinho mandão. (ROCHA, 1997, p. 36-37).

Figura 20: Nas ilustrações de **Sapo-vira-rei-vira-sapo**, produzidas por Walter Ono, temos a predominância das cores nacionais: amarelo, azul e verde. (ROCHA, 2003c, p. 4; 29).

Figura 21: As ilustrações de **Dinossauro excelentíssimo**, produzidas por João Abel Manta, provam uma associação de fotografias com colagens de *cartoons* – um traço típico das crianças. (PIRES, 1973, p. 92).