

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS COMPARADOS DE
LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

TATIANA COLLA ARGEIRO

**VIOLÊNCIA E PRÁXIS NA LITERATURA INFANTIL E
JUVENIL: UMA ANÁLISE COMPARATIVISTA**

SÃO PAULO
2008

TATIANA COLLA ARGEIRO

**VIOLÊNCIA E PRÁXIS NA LITERATURA INFANTIL E
JUVENIL: UMA ANÁLISE COMPARATIVISTA**

Dissertação apresentada a Faculdade de Filosofia
Letras e ciências Humanas da Universidade de
São Paulo como um dos pré-requisitos para a
obtenção do título de mestre em Estudos
Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: José Nicolau Gregorin Filho

SÃO PAULO
2008
TATIANA COLLA ARGEIRO

VIOLÊNCIA E PRÁXIS NA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL: UMA
ANÁLISE COMPARATIVISTA

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de mestre, na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, à comissão julgadora da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aprovada em _____ / _____ / _____

Banca examinadora

Prof. (a) Dr.(a) _____

Prof. (a) Dr.(a) _____

Prof. (a) Dr.(a) _____

Às minhas crianças:
meus filhos e meus
alunos.

Agradecimentos

À minha mãe, cujo esforço infinito me trouxe até aqui.

À minha irmã, pela compreensão e amizade.

Ao meu marido, por todo apoio e amor.

Ao meu orientador, pela paciência e sabedoria.

Às minhas companheiras de mestrado, pelo enorme apoio e amizade.

À Universidade de São Paulo e à Faculdade de Letras, por todos os anos de boas lembranças.

Ao departamento de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pelo suporte.

Ao Colégio TriAção, pela crença e confiança em meu trabalho.

A734

Argeiro, Tatiana Colla

Violência e práxis na literatura infantil/ juvenil: uma análise comparativista/ Tatiana Colla Argeiro; orientador: José Nicolau Gregorin Filho. – São Paulo, 2008.
90 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Área de concentração: Literatura Infantil e Juvenil) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Condessa de Ségur, 1799-1874. – 2. Silva, João Carlos Marinho, 1935-. – 3. Gomes, Álvaro Cardoso, 1935. – 4. Literatura infantil/ juvenil. – 5. Literatura comparada. – Violência. I. Título

21ª CDD: 028.5

A leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade de interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica de nossos dias, para a qual de uma obra literária pode-se fazer o que se queira, nelas lendo aquilo que nossos mais incontroláveis impulsos nos sugerirem. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, pois propõe um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem da vida. Mas para poder seguir nesse jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto.

Umberto Eco

RESUMO

Este presente trabalho visa a analisar, sob a ótica da Literatura Comparada, a temática da violência em obras de literatura infantil e juvenil. Além da teoria literária comparativista, usaremos também as teorias de discurso e dialogismo bakhtinianas e o conceito de prática social, apresentada na obra do lingüista Izidoro Blikstein. Nosso objetivo primordial é observar como a prática social, ou práxis, influencia o tratamento do tema da violência em obras de literatura infantil e juvenil.

A escolha do tema de pesquisa se deu em função da crescente discussão sobre a presença de elementos violentos nos meios de entretenimento e arte infantis.

Na escolha do *corpus*, procuramos abranger épocas diferentes, para que fosse possível analisar como a práxis de cada período influencia o tratamento temático nos textos infantis e juvenis. Assim, do século XIX, temos *Sofia, a desastrada* e *Meninas Exemplares*, da Condessa de Ségur. Do século XX, selecionamos *Sangue Fresco*, de João Carlos Marinho e do século XXI, *De Mãos Atadas*, de Álvaro Cardoso Gomes.

Abstract

This present paper will analyze, through the Comparative Literature theory, the violence theme on children's and young people's books. In addition to the comparative literary theory, we will use the bakhtinian theories of discourse and dialogism, and the social practice concept, introduced by the linguist Izidoro Blikstein as well. Our main objective is to observe how the social practice, also known as praxis influences the violence theme on children's and young people's books.

The choice of the project theme was made due to the crescent discussion regarding the presence of violence in children's means of entertainment and art.

As we chose the *corpus*, we intended to embrace different periods, so it would be possible to analyze how the praxis of each time influences the theme treatment on children's and young people's literature. Thereby, from the 19th century, we have *Sofia, a desastrada* and *Meninas Exemplares*, by the Comtesse du Ségur. Representing the 20th century we chose *Sangue Fresco*, by João Carlos Marinho and from our 21st century, we have *De Mãos Atadas*, by Álvaro Cardoso Gomes.

Sumário

- I- Nota Introdutória
- II- Aspectos Teóricos
- III- Literatura e Violência
 - 3.1- *Sofia, a desastrada* e *Meninas exemplares*, Condessa de Ségur
 - 3.1.1. A autora e seu tempo
 - 3.1.1.1. A sociedade
 - 3.1.1.2 A família
 - 3.1.1.3 A literatura
 - 3.1.2 A obra
 - 3.2- *Sangue Fresco*, João Carlos Marinho
 - 3.2.1 O autor e seu tempo
 - 3.2.1.1 A literatura
 - 3.2.2 A obra
 - 3.3- Álvaro Cardoso Gomes
 - 3.3.1 O autor e seu tempo
 - 3.3.1.1 A literatura
 - 3.3.2 A obra
- IV- Considerações Finais
- V- Bibliografia

I- NOTA INTRODUTÓRIA

“A criança só sabe viver sua infância. Conhecê-la, pertence ao adulto”
Henri Wallon

Introduzir este trabalho é, na realidade, finalizar um longo percurso, cujo início se deu ainda durante a graduação.

Minha história com a Faculdade de Letras da USP iniciou há mais de 10 anos, quando ingressei no curso de Língua Portuguesa, enquanto trabalhava como comissária de bordo em uma companhia internacional. Logo percebi que o magistério pedia meu retorno, uma vez que comecei a dar aulas aos 14 anos, em uma pequena escola de inglês e cada vez mais sentia-me tentada a voltar para a sala de aulas.

Até então, a possibilidade de produzir uma dissertação de mestrado parecia remota, e como para muitos estudantes da graduação, confusa com relação a interesses e temas.

Ao voltar a dar aulas e ter contato com a matéria de Literatura Infantil e Juvenil, tal possibilidade deixou de ser utópica e passou a ser um objetivo.

Meu primeiro passo foi buscar identificação com algum orientador da área, o que logo aconteceu com o Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho. Antes de entregar-lhe um projeto de trabalho definido, contei com sua enorme ajuda e paciência para me ajudar na escolha do tema e linha de pensamento, e aos poucos, travei conhecimento com a obra do autor João Carlos Marinho, que me interessou por seu clima policial. Durante as discussões com o Prof. Dr. José Nicolau, cheguei à conclusão

de que seria de grande importância estudar aspectos da violência enquanto temática na literatura infantil e juvenil, e assim pude elaborar meu projeto inicial.

Naturalmente, como professora e mãe, observo atentamente a questão da violência social, e como tal característica de nossa época se reflete no comportamento e visão de mundo de nossas crianças. Assim sendo, acredito que esta pesquisa se justifique pela importância e relevância do tema, não apenas socialmente, mas em sua representação artística. Socialmente conhecemos os caminhos da violência até nossas crianças, seja através dos noticiários ou de experiências pessoais e relatos amigos. Sua representação artística, entretanto, e em especial em arte voltada para o público infantil e juvenil é questão de discussão recente, ainda que conheçamos histórias ancestrais repletas de elementos violentos. Conhecemos bem a violência medieval nos contos de fadas, mas até que ponto reconhecemos a literatura policial atual como violenta? E mais, como a violência social é homologada na literatura, ou seja, a partir de que nível na prática social ela é aceita para se tornar material literário?

Para nortear nosso trabalho, faz-se necessário levantarmos desde já hipóteses que serão fundamentais ao longo da elaboração da pesquisa, como setas para caminhos do nosso pensamento.

Em primeiro lugar, buscaremos saber quais formas de violência são aparentes e até mesmo freqüentes nas obras analisadas. É possível notar violência física? Violência verbal? Violência psicológica?

Em seguida, poderemos analisar se a literatura explícita ou minimiza a violência social e seus reflexos, e se esta explicitação ou minimização se fazem da mesma maneira nas diferentes épocas a serem analisadas. De que maneira o

momento histórico influi na expressão literária? Essa observação será fundamentada na teoria do dialogismo de Bakhtin, que nos será extremamente útil nesse sentido.

A partir do levantamento das diferenças ou semelhanças de tratamento do tema violência na literatura, poderemos discutir como a prática social de cada período influencia na exposição das facetas da violência na literatura.

Usaremos, para isto, quatro livros como *corpus* de análise. Iniciaremos com duas obras do século XIX, escritas pela russa Condessa de Ségur. *Sofia, a desastrada* e *Meninas Exemplares* são obras complementares e seqüenciais, que analisaremos como se fossem apenas uma, devido à sua continuidade. Em ambas, temos a presença da protagonista Sofia, menina levada que precisa ser moldada conforme as normas sociais do período. Obras de cunho pedagógico, nos trazem inúmeros traços de violência através dos quais poderemos compreender melhor o período. É importante lembrar que, apesar de serem obras da literatura francesa, os livros da Condessa tiveram grande influência na educação das crianças e jovens brasileiros, e conseqüentemente, na própria produção nacional, em especial no início do século XX, além de terem sido reeditadas em 2004.

Em seguida, chegaremos ao século XX, mais precisamente à década de 1980 no Brasil, com o livro *Sangue Fresco*, de João Carlos Marinho. Obra produzida durante o regime militar, *Sangue Fresco* traz no próprio título a temática que estudaremos a seguir. No livro, crianças são seqüestradas e mantidas em cativeiro para terem seu sangue retirado e vendido no exterior. Momentos de guerrilha e lutas se entremeiam no livro, junto com situações de humor e romance.

Chegando ao nosso século, analisaremos *De Mãos Atadas*, de Álvaro Cardoso Gomes. Escrito em 2006, *De Mãos Atadas* nasceu em uma época de

grande e preocupante violência social, que atinge todos os níveis da população. O autor faz o relato de um seqüestro em São Paulo, e mostra ao leitor que sempre há dois lados da mesma história.

Para que façamos análises coerentes teoricamente, usaremos os princípios da Literatura Comparada e da Teoria Literária voltados para a literatura infantil e juvenil. Além disso, os estudos de discurso e dialogismo de Mikhail Bakhtin nos ajudarão a compreendê-las melhor em suas práticas sociais peculiares. Sobre a questão do estudo de um elemento social em arte, valemo-nos dos estudos de Antônio Cândido sobre o assunto, que nos ensina que fatores externos ao texto podem e devem ser levados em conta literariamente quando passam a ser estruturais nele, ou seja, quando se tornam elemento internos.

Este trabalho que aqui apresento me trouxe não apenas conhecimento teórico sobre literatura e violência, mas também maturidade e autoconfiança, além de uma felicidade inegável por superar barreiras e chegar até aqui. As participações em congressos e simpósios enriqueceram-me como profissional, não só pela chance de apresentar meus trabalhos em público, mas principalmente pelos contatos travados e conhecimento adquirido.

Percebo hoje que aquela graduanda assustada em escrever uma monografia é hoje uma mulher mais segura, que conhece suas aptidões e almeja crescer, escrever e aprender mais. Minha trajetória certamente não terminará aqui. O desafio de produzir uma dissertação incitou-me a vontade de testar meus limites e capacidades, pesquisando cada vez mais a fundo uma área que me dá muito prazer, a literatura infantil e juvenil.

II- ASPECTOS TEÓRICOS

“A fonte, a influência não são explicações, são, quando muito, sintomas.”

Daniel Henri Pageaux e Álvaro Machado.

Os estudos comparados, assim como a Literatura Comparada, vêm, ao longo dos anos, procurando delimitar seu campo de estudos, e as análises das temáticas abrem portas para discussões amplas, que podem ser aliadas a outras áreas, como a lingüística e a sociologia.

De fato, para o verdadeiro comparativista, segundo a nossa opinião, o importante não é interrogar-se sobre as modalidades ou possibilidades de interpretação, de compreensão e de aplicação de um texto literário, mas sim, repor incessantemente uma questão sempre atual: por que razões, em que circunstâncias precisas foi feita uma determinada 'interpretação', uma determinada 'leitura' de um texto. (MACHADO et PAGEAUX, 1998: 84)

Para que tais questões sejam devidamente respondidas, o estudioso deve buscar apoio nas áreas acima citadas, entre outras, que fornecem elementos teóricos bastante eficientes para a pesquisa. Ao se pensar nas razões e circunstâncias, não apenas das possíveis “leituras” de um determinado texto, como também de sua própria produção, é necessário que se tenha em mente que ambos (leitura e produção) são realizados em meio a um contexto discursivo que reflete e refrata seu contexto social.

BRAIT, (2005 : 93) nos diz que, segundo Bakhtin: “a linguagem não é falada no vazio, mas numa situação histórica e social concreta no momento e no lugar da atualização do enunciado”, além de não ser “falada no vazio”, a linguagem também não fala sozinha, ou seja, está contaminada pelo olhar do outro. Todo discurso,

é portanto, fundamentado no discurso de outrem, que usa para se construir. Estas são as idéias que baseiam os princípios do dialogismo e do discurso de Bakhtin, que usaremos neste trabalho para analisar os textos constituintes do *corpus* de análise.

Esta idéia de diálogo textual é corroborada por WELLECK, (1970: 22) que afirma que “nenhuma obra de arte pode ser inteiramente única, porque então seria completamente incompreensível.”

Segundo BARROS, (2003: 2) o dialogismo “decorre da interação verbal que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário, no espaço do texto”, ou seja, a partir da palavra do outro, o discurso do “eu” é constituído. Portanto, nenhum discurso é completamente individual, mas contém perspectivas de discursos alheios, sob a forma de vozes confluentes no enunciado.

Assim, a concepção de que o discurso é uma multiplicidade de crenças verbo-ideológicas e sociais interligadas, faz dele dependente do momento social para existir. É importante notar, na definição acima, a presença de três palavras: “verbal”, “ideologia” e “social”.

O pensamento de Bakhtin nos leva a analisar estes três elementos relacionados. Segundo ele, “a consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos” (BAKHTIN, 2006: 34), ou seja, para que o fenômeno chamado “consciência” possa assim ser qualificado, deve antes ser formulado em signo, que necessariamente é ideológico, uma vez que só existe quando em consenso social. “Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. (...) O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos.” (BAKHTIN, 2006: 32)

A expressão da ideologia pode ser revestida de duas maneiras, segundo Bakhtin. Em uma primeira estrutura textual, uma única voz é expressa, ainda que manifestada através de várias personagens. É o chamado texto monológico. LOPES (in BARROS *et* FIORIN, 2003: 74) o define assim:

são monológicos os romances que possuem vários personagens, que são sempre veículos de posições ideológicas, para exprimir unicamente uma visão de mundo, uma ideologia dominante, a do próprio autor da obra.

A outra estrutura textual proposta por Bakhtin é a chamada polifônica. O texto polifônico permite a expressão de mais de uma visão de mundo, mais de uma ideologia através das inúmeras posições das personagens. Mais uma vez LOPES (in BARROS *et* FIORIN, 2003: 74) nos fornece uma definição:

são polifônicos os romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando cada personagem fala com sua própria voz, expressando seu pensamento particular, de tal modo que, existindo n personagens, existirão n posturas ideológicas.

É importante esclarecer, entretanto, que a definição de dialogismo vai além da oposição entre texto monológico e texto polifônico, mas refere-se a um confronto de sistemas de valores dentro de um mesmo campo de visão.

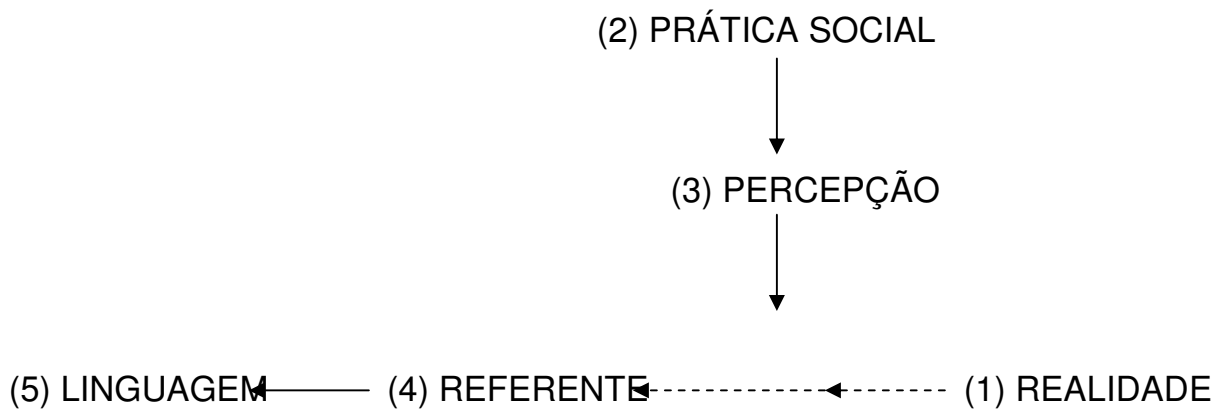
Além de ideológico, o discurso é social, ou seja, a enunciação, para que faça sentido, deve ser expressão de uma mesma coletividade, o que lhe confere o caráter social. Segundo BAKHTIN, (2006: 42)

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.

Discurso e prática social são, portanto, indispensáveis para a análise de uma determinada temática na arte. A prática social, já discutida pelos teóricos marxistas, é, segundo BLIKSTEIN, (1983: 54):

conjunto de atividades humanas que engendram não só as condições de produção, mas de um modo geral, as condições de existência de uma sociedade.

Em última análise, a prática social é o mecanismo por meio do qual realizamos a nossa percepção da realidade, ou seja, sem ela, não há significação, não há interpretação do mundo. Ainda segundo a interpretação de Blikstein, o que comumente chamamos de “realidade”, não é nada mais que a fabricação dela, ou seja, o “referente” que exprimimos pela linguagem. A realidade em si não teria significação alguma se não fosse filtrada pela prática social antes de poder ser expressa sob qualquer modalidade de linguagem. Assim, temos a seguinte adição ao conhecido triângulo lingüístico de Ogden e Richards, encontrado em (BLISKTEIN, 1983: 54), em que a prática social, ou práxis aparece como o filtro citado acima:



Retomando a definição de discurso mencionada anteriormente, notamos a expressão “crenças verbo-ideológicas”. Neste trajeto entre “realidade” e “linguagem” descrito acima, as crenças ideológicas se inserem na prática social, que é profundamente ligada à idéia de cultura e ideologia. Assim sendo, o discurso, enquanto “língua em sua integridade concreta e viva” (BAKHTIN, in BRAIT, 2005: 97) recebe a interferência da prática social e de toda sua carga cultural e ideológica referentes ao momento histórico-social. O estudo dos discursos literários, portanto, deve passar pelo estudo das práticas sociais que o geraram, para que se atinja maior grau de compreensão das marcas do discurso nos textos analisados.

O mesmo acontece ao sugerirmos uma análise temática de obras literárias, uma vez que a abordagem artística dos temas passa necessariamente pela percepção delas, ou seja, pela prática social. MACHADO et PAGEAUX (1998: 117) tratam da questão dos temas e dizem:

Seria preferível não falar de temas universais, mas sim, de elementos sem dúvida recorrentes, embora revestidos simbolicamente de diferentes maneiras, segundo o espaço cultural e o momento histórico analisado.

O tema, portanto, como suas relações com a realidade, depende da prática social para ter significação completa e, como o discurso, da cultura e ideologia para existir. Assim, deve ser lido, não apenas no âmbito do texto, mas em sua relação com o conjunto de elementos culturais de que faz parte e que o revestem de significado.

Antes de qualquer coisa, é importante diferenciar os dois aspectos da palavra “tema”. O primeiro é relacionado com o termo alemão *Stoffgeschichte*, ou seja, história da matéria. Este é o aspecto do tema que privilegia o conteúdo do texto.

Por outro lado, tema pode ser a idéia central, a diretriz de um enunciado, tornando-se, segundo MACHADO et PAGEAUX (1998: 116) “elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto.”

O tema pode ser entendido como uma transformação de determinado fator social em matéria artística. Não basta, assim, que exista apenas no universo extra-texto, mas deve se tornar estrutural nele.

Como nos diz CÂNDIDO (2000: 6):

o fator social (...) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Esta citação é um importante alerta ao estudioso de literatura, uma vez que deixa clara a distinção entre elemento social e artístico. Portanto, para que seja feita uma análise focada na literatura, e não na sociologia, o fator externo deve se tornar estrutural, ou seja, interno ao texto.

Além disso, o chamado fator externo se transforma em interno, no caso da literatura, por meio da linguagem, e atinge o leitor através do discurso que apresenta. Assim, em se tratando de um trabalho de análise de três textos produzidos em épocas diferentes, a percepção da relação entre tema (violência) e discurso é fundamental para que possamos compreender a trajetória de tal temática entre ser fator externo a fator interno. Mais que isso, nos é de suma importância que busquemos a compreensão da prática social em que se dá tal trajetória.

Esclarecida a importância da temática como material artístico, podemos conceituar o tema específico analisado nas obras selecionadas, a violência, em especial no que se refere à literatura infantil/ juvenil.

Ao longo dos séculos, as crianças tiveram à disposição textos considerados artísticos ou simplesmente pedagógicos, em que elementos de violência se faziam presentes, seja com alguma intenção exemplar ou não. Segundo COELHO, (1991:21):

As narrativas mais antigas (*Calila e Dimna*, *Sendebâr*, etc.) giram em torno de certos elementos que derivam ou desembocam na violência: a vitória ou prepotência dos fortes sobre os fracos; a luta pelo poder através de quaisquer meios, as metamorfoses contínuas; a falsidade ou traição das mulheres; a ambição desmedida de riqueza e poder; a astúcia dos fracos para escapar à prepotência dos fortes; a utilização de animais para “representarem” ações humanas...

É conhecida a influência das duas obras orientais citadas acima na literatura ocidental, a partir de suas traduções durante a Idade Média. Os contos de *Calila e Dimna*, por seu conteúdo proverbial e moral, acabaram sendo usados como leitura para crianças, e para o começo de uma literatura infantil de cunho pedagógico.

Mais tarde, quando nasceram as primeiras manifestações literárias que de alguma maneira interessaram às crianças no continente europeu, também é possível notar a presença dos traços de violência, especialmente nos chamados contos maravilhosos. Estes contos tiveram um início folclórico e oral, para mais tarde serem transcritos pelos iniciadores da tradição infantil e juvenil, como Charles Perrault, e são repletos de marcas de violência, que perduram até os dias atuais em suas mais diversas adaptações.

Não é difícil imaginarmos o que terá sido a violência do convívio humano nesse período medieval, quando forças selvagens, opostas e poderosas se chocam, lutando pelo Poder. O fato é que as marcas dessa violência ficaram impressas em muitas das narrativas “maravilhosas” que nasceram nessa época. (COELHO, 1991: 33)

Assim, além da constatação da presença de elementos de violência desde o início das manifestações literárias para crianças, é importante notar que, pelo menos no que se refere ao período medieval, tal presença é resultado de uma marca social, ou seja, vem para a arte depois de ter sido homologada na prática pela sociedade. Tal marca social no referido período, pode ser compreendida como os perigos que os habitantes sentiam com relação tanto à natureza, que incrementava o imaginário de monstros, por exemplo, quanto aos perigos reais vindos da situação isolada e primitiva do período.

Apesar da origem primitiva dos contos maravilhosos, vale lembrar que estes continuam sendo os favoritos das crianças modernas, e maior influência nos textos infantis, o que lhes confere certamente um caráter de atualidade. Segundo BETTELHEIM: “(...) mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma

múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável. (...) Nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude.” (2004: 14, 15)

Com a consciência da relação antiga entre violência e literatura infantil e juvenil, foi feita a escolha do estudo desta determinada temática neste estudo. Além disso, vivemos um momento histórico em que muito se discutem suas marcas nas mais variadas manifestações artísticas, com especial atenção para a recepção destes traços violentos pelas crianças e jovens de nossa época.

Violência não é um fenômeno novo, não é uma mazela típica dos tempos modernos, pelo contrário, registros históricos podem provar sua longa jornada ao longo da própria História da Humanidade.

O que nos interessa aqui é mostrar como este elemento da vida humana aparece em uma determinada manifestação artística, neste caso, a literatura infantil/ juvenil.

Para isso, traçaremos um caminho que vai da definição teórica do termo até sua manifestação no imaginário, que é a representação prática das vivências sociais. Este será nosso ponto de chegada, que se concretizará nas análises de três obras, escritas em períodos diferentes: *Sofia, a desastrada*, da Condessa de Ségur, *Sangue Fresco*, de João Carlos Marinho e *De Mãos Atadas*, de Álvaro Cardoso Gomes.

É importante, antes, que tenhamos clareza com relação à definição do conceito de imaginário, que podemos pensar como o universo simbólico onde a imagem tem lugar e função, seja de maneira coletiva ou individual. Através do diálogo entre elementos físicos, mentais e culturais, constrói-se o imaginário, que pode ser, também, compreendido como um arquivo social das vivências da sociedade, sistematizado pela língua.

Pelas palavras de Gilbert Durand:

Todo imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irredutíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos processos matriciais do 'separar' (heróico), 'incluir' (místico) e 'dramatizar' (disseminador), ou pela distribuição das imagens de uma narrativa ao longo do tempo. (DURAND, 1999: 36)

Podemos destacar do Dicionário Houaiss (2001: 2866) uma primeira definição sobre violência:

1. qualidade do que é violento
2. ação ou efeito de violentar, de empregar força física ou intimidação moral; ato violento, crueldade, força
3. exercício injusto ou discriminatório, geralmente ilegal, de força ou poder 3.1 cerceamento da justiça e do direito; coação, opressão, tirania
4. força súbita que se faz sentir com intensidade; fúria, veemência
5. dano causado por uma distorção ou alteração não autorizada (censura)
6. gênio irascível de quem se encoleriza facilmente, e o demonstra com palavras e/ou ações
7. constrangimento físico ou moral exercido sobre alguém, para obrigá-lo a submeter-se à vontade de outrem; coação.

A definição do dicionário é interessante pela variedade que apresenta. Assim, percebemos o quanto é complexo identificar algo como violento, uma vez que pode ser revestido de força física ou não. A imposição moral ou injusta também é vista como violência, o que abre discussões amplas, especialmente por que a valorização moral é diferente em cada sociedade.

Por esse motivo, seria mais eficiente pensarmos que existe violência explícita quando há ruptura de normas ou moral sociais estabelecidas a esse respeito dentro de cada grupo de indivíduos. Por isso, não é um conceito absoluto, variando de sociedade para sociedade. Um bom exemplo são os rituais de iniciação em povos indígenas, que parecem violentos aos olhos ocidentais.

Neste último parágrafo, temos implícito o conceito de imaginário: “não é um conceito absoluto, variando de sociedade para sociedade”, e em função de cada época. Assim, podemos entender que a definição do termo se dá através do imaginário acerca dele, ou melhor, através das experiências que determinada sociedade possui com relação ao tópico, e transfere para seu “arquivo social”.

Esta é também a linha de pensamento de outros estudiosos do tema, como Yvez MICHAUD, (1989) que reitera em seu livro a questão das variações do termo, de acordo com as normas sociais, diferentes culturas e épocas.

Autores como Roger DADOUN (1998) vão além, e consideram a violência como algo essencial ao homem, baseando-se em eventos bíblicos para tal (DADOUN, 1998: 17). Dadoun nos lembra que a civilização ocidental foi fundada com bases na violência. Segundo a Bíblia, Caim matou seu irmão Abel, e tendo sido o primeiro homem nascido de uma gravidez, seria como um arquétipo do homem primitivo. Assim, Caim, como o Homem primordial carrega em si a ira, que o levou ao assassinato. Daí a essência da violência humana. Dadoun arrisca ainda mais: diz que o próprio Deus judaico-cristão é violento, e cita episódios como o dilúvio, que Deus teria ordenado como castigo aos homens, e o próprio sacrifício de seu filho.

Ao adotar esta linha de pensamento para definir violência, Dadoun releva as questões da práxis, deixa de analisar o fato sob a ótica da variação cultural, ainda que nos forneça uma interessante leitura sobre nosso tema.

Ainda que Dadoun não tenha observado questões sociais e históricas, sua teoria de que a violência é essencial ao ser humano tem respaldo na psicanálise moderna, com Freud e as pulsões de vida e morte. Não há espaço neste trabalho para aprofundarmos os conceitos psicanalíticos de violência, mas é importante

ressaltarmos sua ligação com a teoria de Dadoun. Melanie Klein fala sobre o bebê, que ao mamar possui “crueldades imaginárias de destruição da mãe.” (in DADOUN, 1998: 50)

Para finalizar esta breve definição de violência, vale citar outro estudo, de Dalto CARAM (1978:13), que chega à conclusão de que a violência é uma oposição de dois contrários. Não necessariamente duas “pessoas”, mas sim duas partes contrárias, nem que sejam razão X desrazão. Sob nossa perspectiva de análise de prática social, o próprio conceito de razão é variável, a partir da cultura e época em que se insere. Além disso, a idéia de discurso que adotamos também permite a atitude violenta, no enfrentamento de dois discursos contrários.

A importância da vivência social não vale apenas para a representação temática, mas também para o próprio leitor, que é igualmente influenciado por seu ambiente cultural. AGUIAR E SILVA diz que

a leitura do texto literário se realiza quando ocorre a fusão de dois horizontes: o horizonte implícito no texto e o horizonte representado pelo leitor no acto de leitura desse texto. (1993: 314)

Edward LOPES (1978: 37) chama este leitor de interpretante ideológico, cuja função é “decodificar a mensagem enquanto prática social”. Ele ainda conceitua duas etapas antes da ideológica. O interpretante do código é o primeiro, pois deve ter a competência de assimilar o código em que determinado texto é escrito. Assim, a compreensão é feita em um primeiro nível, ou seja, a própria palavra.

Em seguida, ele passa a ser um interpretante do contexto, que deve buscar nas palavras uma “lei de similaridade”, ou seja, o intradiscurso. O código

sozinho não permite a interpretação da mensagem, ele deve ser compreendido em um contexto maior.

Observamos, contudo, que os enunciados da língua natural só possuem sentido no interior da langue, assim como esta só possui sentido no interior da estrutura maior da cultura que a utiliza para expressar-se: a performance lingüística, afinal de contas, é uma prática social, um fazer cultural (...) a linguagem de uma ideologia. (LOPES, 1978: 36)

Assim chega-se ao último nível da interpretação, o ideológico. Segundo LOPES (1978: 42), “a realidade é um discurso sobre a realidade”, e o valor ideológico encontra-se justamente nessa representação discursiva do real. Assim, em um primeiro momento, a ideologia é extradiscursiva, e por meio do ato comunicativo constitui-se discursivamente.

Este é nosso desafio no presente trabalho: avaliar como interpretantes ideológicos de textos que já não pertencem à nossa prática social, e assim, aproximarmo-nos do momento em que foram produzidos para que possamos, de alguma maneira, compreender melhor os caminhos que percorremos até chegar aos textos escritos e lidos na atualidade.

O chamado fator externo se transforma em interno, no caso da literatura, por meio da linguagem, e atinge o leitor através do discurso que apresenta. Assim, em se tratando de um trabalho de análise de três textos produzidos em épocas diferentes, a percepção da relação entre tema (violência) e discurso é fundamental para que possamos compreender a trajetória de tal temática entre ser fator externo a fator interno. Mais que isso, nos é de suma importância que busquemos a compreensão da prática social em que se dá tal trajetória.

III- LITERATURA E VIOLÊNCIA

“Não havia ali em toda a aldeia alguém que ensinasse as crianças que a realidade não é apenas o que o olho vê e não somente o que o ouvido escuta e o que a mão pode tocar, mas também o que se esconde do olho e do toque dos dedos e se revela às vezes, só por um momento, para quem procura com os olhos do espírito e para quem sabe ficar atento e ouvir com os ouvidos da alma e tocar com os dedos do pensamento.”
Amós Oz

3.1. Sofia, a desastrada e Meninas Exemplares, Condessa de Ségur

3.1.1 A autora e seu tempo

Sophie Fedorovna Rostopchina nasceu em São Petersburgo em 1799. Criada ainda na Rússia feudal dos czares, Sophie representará, na literatura, os ideais patriarcais e classistas da época. Filha de pais autoritários, (seu pai era oficial de gabinete de Catarina II, e sua mãe tida como inflexível e severa), fugiu para Paris aos 18 anos. Em 1819, casou-se com o Conde Eugene de Ségur, tornando-se a Condessa de Ségur. De seus oito filhos, teve vinte netos, muitos dos quais foram inspiração para seus livros. A autora faleceu em 1874 e sua obra serviu de referência para a literatura voltada para crianças desde então, tendo sido bastante lida no Brasil ao longo do século XX.

A influência das obras da Condessa de Ségur se justifica em uma primeira fase da Literatura Infantil/ Juvenil brasileira, quando a leitura se dá através de traduções de obras européias.

A Literatura Infantil, no Brasil, é antecedida por uma intensa atividade representada pelo jornalismo e por traduções, o que nos permite admiti-la como a primeira fase da Literatura Infantil, num período preparatório, de amadurecimento. (CARVALHO, 1984, pp. 126)

Dentro dessas traduções, no século XIX, inserem-se as obras analisadas neste trabalho, como nos deixa claro COELHO, 1991 :187: “Consta que, em 1896, seus livros, no original, já eram conhecidos no Brasil e dados a ler às meninas nos colégios.” Assim, a influência que a obra traduzida da Condessa teve na educação e vida literária da juventude ainda no século XIX (incluindo a inspiração subsequente para a elaboração de um conto intitulado *Os Desastres de Sofia*, de Clarice Lispector) nos permite uni-la em análise aos livros já produzidos em língua portuguesa.

Além disso, sob a ótica do comparativismo,

A obra estrangeira torna-se em certas fases da história literária, social, cultural de um país um elemento de informação sobre o estrangeiro. (...) informação que está, no entanto, condicionada pelos centros de interesse do público letrado, pelas modas intelectuais, pelas correntes ideológicas, pela própria situação política e também, freqüentemente pelas reações país emissor e país receptor. Mais ainda: condicionada pela idéia que o público letrado tem da cultura estrangeira visada. (MACHADO et PAGEAUX, 1998 : 93)

A influência e importância da cultura francesa na sociedade brasileira nos séculos XIX e XX é conhecida e bastante estudada, o que nos leva a aceitar a força da influência da literatura francesa, incluindo a literatura infantil e juvenil, no país.

Analisar os livros propostos, *Sofia, a Desastrada e Meninas Exemplares*, sem que entendamos um pouco seu contexto original seria ineficaz neste trabalho, cujo objetivo é o estudo de uma temática específica. Assim, como nos elucidam CÂNDIDO (2000), citado no capítulo anterior, em um primeiro momento há a

necessidade de se compreender o fator externo ao texto para depois analisá-lo enquanto elemento interno a ele.

Com referência à literatura do século XVI, Nelly Novaes Coelho nos diz :

E como a Literatura para crianças está e sempre esteve ligada aos sistemas de educação imperantes no grupo social... é essencial que se tenha em mente a natureza da educação vigorante nessas épocas distantes, para compreendermos melhor a intenção última dos textos literários infantis que surgem a partir daí. Se a violência está presente nessa Literatura Infantil que nasce da literatura que se populariza nesses séculos (XIV- XVI), também é presença constante nos sistemas de ensino que atravessam toda a era clássica. (COELHO, 1991: 63)

Ainda que a teórica esteja se referindo aos contos de fadas, é a partir deles que nasce a tradição literária infantil, e sua influência é marcada até a atualidade. No século XIX, as histórias da tradição folclórica oral, inicialmente registradas por Charles Perrault no século XVII, são eternizadas pelas mãos de Hans Christian Andersen e dos Irmãos Grimm. Tais autores fundamentam bases para outros novos escritores, como a Condessa de Ségur. É importante pensar que tais bases, unidas à pedagogia da época, estão presentes na arte, em nosso caso de análise, na literatura. Assim, é fundamental analisarmos o sistema educacional vigente na época da produção da série de livros, para que possamos compreender a prática social relacionada ao conceito da violência e assim, fazer uma leitura adequada deste fator internamente às obras.

3.1.1.1 A sociedade

As obras *Sofia, a Desastrada* e *As Meninas Exemplares*, foram produzidas na segunda metade do século XIX (1859 e 1856, respectivamente), época em que idéias pedagógicas começavam a delinear uma preocupação maior com a educação das crianças.

Segundo Moacir Gadotti, (GADOTTI, 2004: 101) o século XIX teve ainda grande influência das idéias educacionais propostas durante a Revolução Francesa. Desta forma, citamos abaixo alguns dos artigos de tal plano educacional, assinado em 1793.

IV

O objeto da educação nacional será de fortificar o corpo e desenvolvê-lo por exercícios de ginástica, de acostumar as crianças ao trabalho das mãos, de endurecê-las contra toda a espécie de cansaço, de dobrá-las ao jugo de uma disciplina salutar, (...)(GADOTTI, 2004: 102)

XVI

Toda criança de um ou outro sexo, com idade acima de oito anos, que, na jornada precedente de um dia de trabalho, não tiver preenchido a tarefa equivalente à sua nutrição, não tomará sua refeição senão após os outros, e terá a humilhação de comer sozinha; ou então será punida com uma admoestação pública que será indicada pelo regulamento. (GADOTTI, 2004: 105)

XIX

As crianças receberão igual e uniformemente, cada uma, segundo sua idade, uma alimentação sã, mas frugal, uma veste cômoda, mas grosseira; deitarão sem conforto excessivo, de tal modo que, qualquer que seja a profissão que abracem e em qualquer circunstância que se possam encontrar durante o transcorrer de sua vida, conservarão o hábito de poder-se privar de comodidades e coisas supérfluas, bem como desprezar as necessidades artificiais. (GADOTTI, 2004: 105)

Naturalmente, e seguindo os estudos sobre a prática social de Blikstein, tais considerações com relação à criança podem ser compreendidas

circunscritas ao universo social francês da época. As preocupações apontam a necessidade de resistência às adversidades contextuais e não cabem, ainda, ponderações psicológicas nem características do mundo infantil. A educação da criança tem um objetivo claro e bastante prático: prepará-la para uma vida adulta em que se vislumbram dificuldades. A partir da visão que temos dos itens educacionais citados acima, podemos entender que a melhor maneira de se chegar a tal objetivo é a disciplina inquestionável às regras adultas. Nas obras estudadas, esta questão é estrutural e marca praticamente a linha condutora do enredo: Sofia deve ser dobrada perante às regras que lhe são impostas, sem questioná-las de forma alguma.

A partir do século XIX, no entanto, ainda que tais tendências influenciem o pensamento educacional, começam a surgir idéias humanistas direcionadas à criança, uma vez que a sociedade urbana vive uma fase de progresso e melhor situação econômica.

Sobre tal aspecto, e apesar das críticas, o pesquisador e sociólogo francês Philippe Ariés nos fornece um claro e detalhado retrato em seu estudo sobre a história da vida privada. Ariés possui um vasto estudo sobre a vida cotidiana em sociedades passadas, tendo dedicado grande parte de sua obra a tal assunto. A descrição que faz da sociedade e da família, tanto burguesa quanto rural, é de fundamental importância neste estudo, para que possamos compreender os valores presentes nos livros analisados.

3.1.1.2 A família

Ariés compara a estrutura familiar oitocentista com o regime monárquico, em que o pai detém o poder absolutista. Citando Proudhon, diz:

Proudhon enumera seis casos (entre eles o despudor, a embriaguez, o roubo e a dilapidação) em que o “marido pode matar sua mulher segundo os rigores da justiça paterna”.

A onipotência se estende os filhos, a sensibilidade à infância não afetou a autoridade da família nem o poder paterno. (ARIÉS, 1999: 122)

Assim sendo, o que seria esta chamada “sensibilidade à infância”, citada por ele? Mesmo por que, neste mesmo capítulo, Ariés nos mostra exemplos brutais contra a criança, como um rapaz que diz ter sido açoitado diariamente pela mãe, se não logo ao se levantar, certamente à hora do almoço. Além disso, cita que a partir da segunda metade do século, o infanticídio “passa a diminuir” (ARIÉS, 1999: 150).

Sobre o costume de bater, vale reproduzir aqui, uma importante e detalhada citação:

Nos meios burgueses, mais do que nos aristocráticos, as crianças já não apanham muito em casa. Aqui e ali, subsistem algumas varas e açoites de corda, mas cada vez mais reprovados.

No campo e entre as classes populares urbanas e pequeno-burguesas, chovem pancadas. “Sovas” e vergastadas são plenamente admitidas, desde que não ultrapassem certos limites; o uso do bastão ou do açoite de corda, geralmente empregado de mãos nuas, fica reservado aos mestres de aprendizagem. Apanhar faz parte das lembranças da infância operária do século XIX.

No fundo de tudo isso, encontra-se uma série de representações: a de uma força rebelde a ser domada, a dureza da vida que deve ser aprendida. (ARIÉS, 1999: 158)

Ao lermos o trecho com atenção, notamos que existe uma divisão com relação à prática de bater nas crianças como punição, o que será fundamental em

nossa análise literária. Ou seja, a burguesia começa a reprovar a violência física como castigo, e deixa o hábito quase restrito às classes populares. No estudo francês, uma educadora da época diz que choraria mais alto que a criança se a visse apanhando, o que nos mostra a incorporação do “bater” ao conceito de violência na prática social, ou seja, sua homologação como tal.

É importante frisar que tal conceito não é unânime, uma vez que a “sova” é comum no campo e nas famílias operárias. Retomando o documento redigido na Revolução Francesa, cujo objetivo era preparar a criança para uma vida dura, esta divisão na prática social faz sentido quando ligada às condições de vida, cada vez mais contrastantes, das classes burguesas e operárias. A sensibilidade à infância, naturalmente nasce em uma classe social cujas dificuldades são menores, e em que há menos preocupações e mais tempo para se olhar e refletir a criança. Por esse motivo e pelas colocações sociais de Ariés, temos segurança em analisar o costume de se bater nas crianças como violência física, uma vez que já era assim visto e não aceito por uma parte da população.

Ainda assim, o totalitarismo da família burguesa é repressor no que se refere à educação. Pais procuram impor suas finalidades às esposas e filhos. Estes, ainda que “livres, devem ser educados, mas sem excessos nos afagos aos seus sentimentos de autodiferenciação.” (ARIÉS, 1999:194)

Esta negação da diferenciação infantil está de acordo com o que diz COELHO, (1991: 139) sobre a criança ainda ser vista como um adulto em miniatura, apesar das novas idéias pedagógicas. Assim, os pais, apesar de reconhecerem necessidades especiais nos filhos, ainda o viam como um adulto em potencial, ou seja, sua educação deveria ter em mente o futuro adulto, não a criança presente.

Ainda em Ariés:

O grupo prevalece sobre o indivíduo, e a noção de interesse da criança só vem a se desenvolver na França tardiamente. Por enquanto, de modo geral, essa noção abrange apenas os interesses mais altos da coletividade: a criança como 'ser social'.

Isso significa que a infância é, por excelência, uma daquelas zonas limítrofes onde o público e o privado se tocam e se defrontam, muitas vezes de maneira violenta. (ARIÉS, 1999: 148)

Assim, um início de sensibilidade à infância é, neste momento uma semente do que seria no século seguinte, em que a psicologia infantil mudaria muito o cenário da relação adulto/criança. Entretanto, é um passo importante para que a sociedade moderna se afastasse da visão indiferente e quase selvagem que se tinha da criança medieval.

Neste contexto, a preocupação com a literatura voltada para crianças e jovens se dá no sentido de que seja formadora dos futuros adultos, ou seja, a literatura era tida como uma ferramenta a mais na educação. Nasce, assim, a idéia de literatura como recurso pedagógico, que serviu como fornecedora de informações e conhecimentos importantes para que as crianças se tornassem os adultos exigidos pela prática social. Destarte, as práticas homologadas pela sociedade (através da passagem da prática social para as leis educacionais e para a própria percepção do que é violento aos olhos dos indivíduos) tornam-se passíveis de se tornar material literário, e conseqüentemente, fator interno ao texto.

3.1.1.3 A literatura

O século XIX viveu a consolidação dos ideais burgueses e do progresso industrial, bases do sistema liberal progressista vigente então. Com isso, a nitidez de desequilíbrios sociais se acentuou, assim como as preocupações em relação às injustiças geradas por eles.

Ao mesmo tempo, a confiança no sistema não se abalou, e às mazelas materiais se contrapôs a valorização espiritual e ética. Ou seja, a maldade humana, e não o liberalismo sócio-econômico, foi considerada a grande culpada pelas injustiças sociais.

Como uma espécie de compensação, ou “contrapeso” para o desequilíbrio da “situação” concreta, poderosa e extremamente difícil de ser alterada, a Literatura vai criar uma novelística de base humanitária que visa fomentar a generosidade, a piedade, o afeto, e o paternalismo em relação aos fracos ou desvalidos. Por outro lado, incentiva a humildade, a obediência, a submissão à autoridade, a dedicação ao trabalho, o espírito de sacrifício, o ideal de vida modesta e virtuosa... (COELHO, 1991: 185)

Entretanto, este momento de humanismo vem antecedido do que chamamos acima de tradição folclórica oral, representada pelos contos de fadas e que neste século, são adaptadas à realidade histórica pelos autores anteriormente citados, Hans Christian Andersen e os Irmãos Grimm. Um bom exemplo para compreendermos a humanização cultural pela qual passa a Europa do século XIX, é o final da história de *Chapeuzinho Vermelho*. Sabemos que, em Charles Perrault, representante de uma Europa mais violenta e perigosa, Chapeuzinho Vermelho não encontra o caçador, e

acaba devorada pelo lobo. A violência social da época é estrutural no conto, que não promete esperanças ao leitor. Já neste panorama novo oitocentista,

a violência (patente ou latente dos Contos de Perrault) cede agora a um humanismo, onde se mescla o sentido do maravilhoso da vida. A despeito dos aspectos negativos que continuam presentes nessas histórias, o que predomina sempre é a esperança e a confiança na vida. (COELHO, 1991: 142)

Algo semelhante se dá com relação a Hans Christian Andersen, que mesmo em grande sintonia com os idéias românticos de sensibilidade nacionalista e humanismo, escreve contos recheados de temas violentos. Segundo COELHO:

Nos contos dos Grimm, predomina o mundo maravilhoso; na maior parte dos de Andersen, é na realidade concreta do cotidiano que o “maravilhoso” é descoberto... E mesclado ao “maravilhoso”, muita crueldade e violência que seu humanismo tenta atenuar... (1991: 149)

Ainda segundo a autora, Andersen contrabalanceia grande ternura pelo mundo infantil com uma forte agressividade (que ela descreve como “violência tão presente, tão dolorosa e irremediável”, COELHO, 1991: 152) ligada ao mundo cotidiano, algo que ainda é presente nas obras que analisaremos aqui. Andersen, segundo descrição de CARVALHO, (1984: 111) “é filho do povo, a sua experiência é vivida e sentida; ‘ninguém foi mais sincera e verdadeiramente *povo* do que Andersen.”

É neste panorama humanitário burguês que escreve a Condessa. Notaremos na protagonista Sofia uma criança que necessita, vista do mundo adulto, ser guiada e corrigida para que se torne adequada a esta nova ideologia, ou seja, Sofia é uma criança cujos impulsos contrários ao esperado socialmente devem ser freados.

Contemporânea dos contos maravilhosos descritos brevemente acima, a obra da Condessa se enquadra em outro modelo literário, definido como

realismo humanitário por COELHO, (1991: 183) e brevemente referido nos primeiros parágrafos deste capítulo. Segundo ela,

O universo criado pela Condessa de Ségur corresponde ao mundo patriarcal/cristão, de raiz aristocrática, cujo funcionamento harmônico se fundava na ética da obediência, do trabalho, do respeito ao próximo, da submissão voluntária e gratificante à Lei. (COELHO, 1991: 188)

Marcando um momento de transição de uma literatura maravilhosa para a realista, os livros da Condessa possuem uma efabulação mais racional, preocupada com a objetividade da narrativa. Além disso, outra característica que é marcante nos livros que analisaremos, é a preocupação em descrever elementos do cotidiano, um “registro realista da vida.” (COELHO, 2000: 133). Essa necessidade vinda com o Romantismo, é cumprida através de recursos literários que expressem objetivamente os fatos, situações e personagens, com o uso de descrições, registro de datas e locais e digressões explicativas. Notamos também a não tipificação das personagens, especialmente Sofia, que é elaborada como uma personagem-caráter: “as personagens refletem predominantemente a preocupação do autor com a personalidade e o comportamento dos indivíduos, e não tanto com a função que desempenham no grupo social.” (COELHO, 2000: 134) Ainda que Sofia receba marcas da tipificação folclórica (é designada, logo no título, como desastrada, característica que a segue ao longo dos livros em que é personagem) o foco está fundamentalmente em seu comportamento e personalidade, que é considerada inapropriada para a vida em sociedade.

Característica ainda mais importante é a tendência pedagógica da obra, que visa a consolidar os ideais sociais vigentes. Assim sendo, Sofia, como

dissemos acima, precisa ser moldada para poder ser uma adulta socialmente aceita, e através dela, também o seria o leitor da obra.

Resultante da “pedagogia maternal” que se difunde no século XIX (pela qual a escola devia ser a continuadora do lar na formação das crianças) surge uma abundante literatura moralizante, informativa e pueril, que pretendia auxiliar os infantes a se prepararem para a vida adulta. (COELHO, 2000: 136)

É dentro deste quadro artístico e social que temos *Sofia, a desastrada* e *Meninas exemplares*. Segundo CARVALHO (1984: 117), *Sofia, a desastrada* é um livro autobiográfico, em que a autora conta as “reminiscências de sua terra.” Não nos interessa, em termos de literatura comparada, saber se o romance é ou não autobiográfico, entretanto, tendo em vista a questão da prática social, é informação válida para que analisemos como a temática estudada transformou-se, da pequena Sofia-personagem na Sophie-autora.

3.1.2 A Obra

A estrutura dos romances de Ségur é baseada em pequenas narrativas em forma de capítulos. A maioria dos capítulos possui em si uma efabulação própria, com começo meio e fim. Na maioria dos casos, o conflito gira em torno da protagonista, que age de maneira inaceitável e em seguida recebe seu castigo. Em outros casos, o conflito pode durar mais de um capítulo, mas que juntos, formarão a mesma efabulação, ou seja, ação inadequada e castigo. Um exemplo é a seqüência “A idéia de comprar um burrinho”, “Uma decepção”, “O burrinho” e “A charrete”. Este tipo de estrutura, além de garantir uma conclusão moral a cada capítulo, faz com que o

texto se identifique com os contemporâneos contos populares, por meio da técnica de repetição, que responde à necessidade infantil de se identificar com situações conhecidas. COELHO (1991: 144) assim classifica esta técnica: “repetição exaustiva dos mesmos esquemas básicos (=argumentos, tipos e atributos de personagens, motivos, funções de personagens, valores ideológicos, etc.)”. Uma vez que em cada capítulo temos a repetição, não apenas da estrutura da ação, como também das características das personagens e dos valores que lhe são impostos, o livro apresenta resposta a esta técnica.

Assim, em consonância com o discurso pedagógico do período, a cada capítulo o leitor recebe uma pequena lição de comportamento, especialmente através das punições finais. Sofia é constantemente castigada, e nesses casos, castigos violentos são justificados justamente pela função exemplar da literatura para as crianças da época.

É importante lembrar que já no período, de acordo com os relatos de Ariés, o hábito de bater nas crianças já era tido como violento, e as surras eram mais aceitas nas comunidades rurais. Desta forma, podemos ler as severas punições de Sofia como atos violentos, uma vez que a personagem faz parte de uma classe aristocrática. Além disso, pensando o elemento espacial dos livros, notamos que os enredos se passam no campo, mesmo sendo a família da cidade. Ao relacionarmos o motivo principal dos livros, especialmente em *Sofia, a desastrada*, que é moldar e educar Sofia, sua passagem pelo campo, longe da chamada vida em sociedade, simboliza um treinamento para um futuro na cidade. Assim, após suas aventuras e conseqüentes castigos, ela poderá ser uma jovem adaptada e aceita.

O universo familiar de Sofia é feminino, a figura masculina aparece secundariamente. O pai delega à mãe e depois à madrasta a tarefa de educá-la. A presença da mãe, em *Sofia, a desastrada* é primordial. Já em *Meninas Exemplares*, temos Sofia órfã, aos cuidados de uma madrasta ainda mais severa fisicamente, que exerce sobre a protagonista toda sua autoridade. É interessante lembrar que a presença da madrasta tem paralelo com a figura da madrasta dos contos maravilhosos, em que um afastamento da mãe é essencial para o crescimento da menina.

O conceito de autoridade, assim como o de violência, depende historicamente da prática social vigente. Conforme vimos acima, pelas citações de Ariés, este conceito ainda estava bastante relacionado à vontade inegável e indiscutível do pai. Os castigos físicos eram compreendidos como conseqüências naturais das desobediências e o respeito às normas familiares era obtido através do medo.

Os trechos a seguir ilustram a maneira como a prática social se transforma em material artístico, ou seja, em elemento de construção textual.

A conversa, sem dúvida, iria longe, se a Sra. De Réan não resolvesse pôr-lhe um ponto final. E o fez, como em geral, o fazem as mães: valendo-se de sua autoridade materna.
(SÉGUR, 2004: 26)

Em seguida, ameaça o castigo, e a agressão física é declarada:

Se me desobedecer, dou-lhe umas palmadas. (SÉGUR, 2004: 26)

Além de declarar, exemplarmente, que as mães se valem da palmada, o narrador se vale do discurso de maneira afirmativa, pois corrobora a ação da mãe. Podemos encontrar outros exemplos de sanções violentas.

Estava resolvida a castigar a filha fazendo exatamente com que ela pudesse sentir todo o ridículo de sua idéia. (SÉGUR, 2004: 42)

Por matar um besouro, Sofia é castigada de maneira a humilhá-la por seu ato:

Depois de tomar a faca de Sofia, a Sra. De Réan amarrou os pedacinhos do besouro num barbante, fazendo com eles um colar, que colocou no pescoço da filha.

-Você vai usar este colar até os pedacinhos do besouro se desfazerem, ouviu? É o castigo que lhe dou, para você não fazer mal a mais nenhum bicho. (SÉGUR, 2004: 39)

Em ambos os trechos, Sofia sofre violência psicológica, pois é exposta a situações humilhantes que têm o intuito de ensiná-la a se comportar adequadamente. É notável a intenção pedagógica, tão característica da prática social e da ideologia vigente, como vimos nos trechos citados por GADOTTI, em referência ao plano educacional do século XVIII.

Em *Meninas exemplares*, Sofia, órfã de pai e mãe, fica aos cuidados da madrasta, e a violência dos castigos aumenta. Neste momento, percebemos uma mudança na intenção do castigo, sobre a qual discutiremos mais adiante:

-Veja como se comporta, ouviu, Sofia? Se fizer alguma arte, dou-lhe uma surra quando chegarmos em casa. Entendeu bem? (SÉGUR, 2004: 158)

Que foi que você veio fazer aqui na lagoa, sua sem-vergonha? Espere aí que vou lhe dar o castigo que merece.

E, pouco ligando para o lamentável estado da enteada, que ainda tremia do susto e de frio, apanhou a mesma vara que Sofia usara para acabar de matar o ouriço e com ela começou a bater-lhe com tanta força que a vara se partiu em duas. (SÉGUR, 2004: 170)

E assim dizendo, Sra. Fichini pegou Sofia pela orelha e levou-a aos empurrões para o quarto. Ali, fora das vistas da Sra. De Fleurville e da Sra. De Rosbourg, encheu-a de palmadas, para castigá-la pela falta cometida. (SÉGUR, 2004: 196)

A madrasta de Sofia, além de ameaçá-la física e moralmente (palavras como “surra”, “sem-vergonha” mostram tal atitude), espanca-a com freqüência. O exagero dos castigos é percebido pelas outras personagens, que não aceitam a madrasta e não corroboram seus meios de educar Sofia. Assim, a sanção socialmente aceita é representada pelas outras figuras femininas, já que a madrasta a espanca escondida das outras.

Com a partida da madrasta, Sofia fica os cuidados da Sra. De Fleurville, que não é violenta fisicamente em seus castigos, mas a quem Sofia deve igualmente, obediência absoluta. Ao colocá-la em um quarto denominado “quarto do castigo”, as duas têm o seguinte diálogo:

-Você vai copiar dez vezes o Padre-Nosso, até passar-lhe a raiva- disse-lhe.
-Eu não fiz nada... Foi Margarida quem começou tudo- protestou Sofia.
-Faça o que estou mandando. (SÉGUR, 2004: 211)

A obediência não deve ser de maneira alguma contestada, o questionamento é terminantemente proibido. Cabe unicamente ao adulto a voz racional; à criança, a silenciosa tarefa da aceitação. Desta maneira, percebemos a grande tendência monológica do texto, uma vez que a intenção do narrador é explícita ao dar voz primeira ao que educa. Ao longo do livro, Sofia não desiste de suas travessuras, no entanto, é sempre castigada, o que também confere um caráter monológico ao

discurso, pois coloca uma voz se sobrepondo à outra, a voz da educação, de como devemos nos comportar em sociedade.

Mais adiante, ao dizer para Sra. De Fleurville que esta será sua nova mãe, a necessidade da obediência sem protestos reaparece:

(...) -Mas terá de obedecer-me como Camila e Madalena me obedecem. Não basta me querer bem como a uma verdadeira mãe. Quero que seja tão boa e obediente como as minhas verdadeiras filhas o são. (SÉGUR, 2004: 226)

O afeto não é algo primordial no discurso ideológico do período. Sofia deve, antes de “querer bem” sua nova protetora, obedecê-la.

Existe também a obrigatoriedade de uma moral ideologicamente aceita, o que impede Sofia de se expressar livremente. Esta questão também esbarra em posições violentas contra a protagonista, ainda que seja o que se chama de violência psicológica.

O livro é repleto de situações que nos permitem fazer tal leitura, como mostram abaixo:

Ao ser pega com os destroços do besouro:

-Como você é má, hem, Sofia?- continuou a Sra. De Réan (SÉGUR, 2004: 39)

A crítica é pessoal com relação ao caráter da menina, que é chamada de má. A forma verbal “é” generaliza tal característica como sendo inerente e definitiva à menina, não apenas no que se refere ao episódio do besouro.

Ao ser castigada por molhar os cabelos para deixá-los anelados, Sofia mais uma vez é humilhada para ser corrigida. Assim, deve se sentar à mesa com eles sem penteá-los, o que lhe causa grande embaraço.

-Anelados, não sei, mas despenteados, pelo menos, ficarão. (...) Desde então contentou-se com os cabelos lisos com que nascera. (SÉGUR, 2004: 42/43)

Mais uma vez a posição ideológica adulta prevalece, deixando de lado a preferência e personalidade da protagonista. Sua liberdade lhe é tolhida, em mais um ato violento.

Em outro momento, Sofia come o pão que deveria dar ao pônei.

-Pão dormido! Pois bem. Saia da mesa e vá para o seu quarto. Vou mandar servir lá o seu lanche. O lanche que você merece. (SÉGUR, 2004: 49)

Este episódio está, inclusive, detalhado nos planos educacionais citados acima, quando lemos que as crianças que não cumpriam suas obrigações sofreriam a humilhação de comer sozinhas. Podemos perceber na repetição de episódios assim, ao longo dos livros, a utilização de métodos humilhantes, caracterizando ações psicologicamente violentas, na tentativa de educar.

São castigos e ameaças como essas citadas que marcam a obra, tão importante para a educação do século XIX. Sofia é uma menina questionadora e de personalidade forte, que é a todo o momento bloqueada em sua expressão e liberdade de crescimento. Seja com punições físicas ou morais, a Sofia não é permitido ter voz. Ela deve, sim, adequar-se à ideologia adulta e fazer dela sua própria voz.

Os exemplos acima nos indicam traços da prática social da educação da época e nos permitem fazer uma ligação entre ela e a função da literatura daquele período. Não se pode deixar de notar que as intenções da mãe, da outra figura maternal (Sra. De Fleurville) e da madrasta são diferentes. A própria Sofia percebe isto:

Lá em casa eu nunca posso comer as coisas que quero. A Sra. Fichini é muito sovina. No tempo de mamãe era tudo diferente. (SÉGUR, 2004: 209)

A intenção dos castigos maternos é moralizar, como citamos acima, fazer da criança um bom adulto. Desta maneira, são atitudes coerentes com a visão da educação do período, como nos sinalizou Ariés. Também sobre isso, e mais especificamente acerca da obra de Ségur, escreve COELHO (1991:188):

Os erros mais censurados em seus heróis e heroínas são: a vaidade, a presunção; a usura ou a prodigalidade exagerada, a falta de higiene ou de discrição... E o que mais condena na Sociedade da época era o rigor exagerado, por vezes a crueldade dos métodos de ensino.

A madrasta, por sua vez, age agressivamente para se livrar da enteada, como forma de deixá-la quieta para não a importunar. A falta de laço afetivo é preponderante para que a violência física aumente e o pretexto de correção da criança em um adulto aceitável seja apenas uma desculpa para possíveis excessos. Além disso, as maldades da madrasta são feitas longe dos olhos das outras duas senhoras, como se pertencessem a outro plano.

De qualquer maneira, seja através das mãos da mãe ou da madrasta, o único caminho aceito é o da violência. Ora física, ora verbal, Sofia aprende na base do sofrimento infligido pelo adulto.

Mais importante, Sofia não tem direito de contestar, de se defender. A violência que sofre é não apenas aceita como necessária, e sua intenção última é torná-la um adulto adequado. Através da citação de Ariés, sobre a compreensão violenta dos castigos físicos dentro da classe aristocrática, podemos fazer uma leitura de tal prática social por meio da obra da Condessa: a violência tem um fim

nobre, e assim, é aceita. Por ser usada como ferramenta de castigo, é homologada pela sociedade, o que faz dela algo positivo na literatura exemplar. É ferramenta de um discurso monológico, usada para evitar que a voz do outro se sobreponha.

Como vimos acima, CARVALHO (1984: 117), chama os desastres de Sofia de “conto autobiográfico”, o que nos leva a pensar na eficácia do sistema educacional, ou seja, que no final das contas, Sofia foi moldada e aceitou os métodos violentos como positivos para sua formação. Ela é, finalmente, incorporada pela prática social e aceita o discurso monológico/ dominante como seu. Na obra, não há contestação alguma, pelo contrário, há sim, uma afirmação dos meios educacionais e de práticas violentas como caminho.

Assim sendo, voltamos ao pensamento de Antônio Cândido, sobre uma temática social se transformar em material artístico no momento em que deixa de ser externo e passa a ser interno à obra. A violência, no caso dos livros da Condessa de Ségur, é estrutura basal para que a narrativa ocorra, pois é ela que tem a função de transformar a personagem. Através das figuras da mãe e da madrasta, a violência traça uma curva ascendente com o intuito de moldar a menina ao exigido socialmente. Assim, a mãe representa um estágio mais brando dos castigos e não tendo resultado, a figura da madrasta vem intensificar a rispidez e violência.

Ainda podemos notar que a estrutura do romance da Condessa se inspira nos contos de fadas para representar a dinâmica de algo violento, com o uso das duas figuras femininas que se relacionam com Sofia. Como nos contos folclóricos, é à madrasta que cabe o papel drástico do sofrimento imposto à personagem central, mesmo que em seu papel literário/ simbólico esteja contida a figura da mãe. Conforme citamos anteriormente, os castigos impostos pela madrasta são feitos às escondidas,

visivelmente não aceitos, por serem considerados violentos demais pela sociedade. Entretanto, as sanções impostas pelas outras adultas que vivem com Sofia são as vistas como necessárias para sua boa educação social.

3.2 *Sangue Fresco*, João Carlos Marinho

*“Soldiers: In the name of democracy, let us all unite!!!
Hannah, can you hear me? Wherever you are, look up,
Hannah. The clouds are lifting. The sun is breaking through.
We are coming out of the darkness into the light. We are
coming into a new world, a kindlier world, where men will rise
above their hate, their greed and brutality.
Look up, Hannah. The soul of man has been given wings,
and at last he is beginning to fly. He is flying into the rainbow
-- into the light of hope, into the future, the glorious future that
belongs to you, to me, and to all of us. Look up, Hannah.
Look up”*

Charles Chaplin, in *O Grande Ditador*.

3.2.1 O autor e seu tempo

Sangue Fresco é um livro de 1982, cuja história é ambientada no ano de 1980. Ao pensarmos a sociedade brasileira na década de 80, somos imediatamente levados a discutir a situação política do país, que chegava ao final do período da ditadura militar, iniciada em 1964 e que neste momento vivia sob o governo do general João Figueiredo.

O ano em que a história é ambientada é marcado por eventos violentos na sociedade brasileira, como nos mostra a cronologia feita por D´ARAÚJO, (1995: 316). Uma seqüência de bombas são detonadas ou desativadas a tempo em locais públicos. Foram alvos: a Escola de Samba Salgueiro, um hotel no Rio de Janeiro, o aeroporto de Brasília, um escritório de advocacia, o jornal *O Povo*, o auditório em Belo Horizonte, etc. Além disso, líderes e o partido de esquerda recebiam ataques sistemáticos, especialmente após as greves do ABC em 1979. 1980 é também o ano do

seqüestro do jurista Dalmo Dallari e da expulsão do padre italiano Vito Miracapillo, que se recusou a celebrar uma missa no 7 de setembro.

Outro marco da violência social em que o país estava imerso acontece em 30 de abril de 1981, quando o sargento do Exército é morto com uma bomba no interior de seu veículo no Riocentro.

Ainda assim, o livro foi escrito um ano após dois eventos importantes para a abertura política do Brasil: o final do AI-5¹, que foi oficialmente extinto em janeiro de 1979 e a anistia política², decretada em agosto do mesmo ano.

A partir daí, o país passa a caminhar para a redemocratização, e a situação de abertura (iniciada no governo Geisel) permite atitudes de oposição, como a famosa Emenda Dante de Oliveira, que propunha as eleições diretas para presidente e que foi o marco inicial do grande movimento social chamado *Diretas Já*, de 1984.³

Apesar do fim iminente do regime ditatorial, devemos levar em consideração que o país havia, até então, vivido dezoito anos de autoritarismo, censura e violência, que deixaram cicatrizes profundas, não apenas nos que as receberam na pele, como também na própria cultura e discursos populares.

A influência da experiência militar é nítida ao longo do livro, e reiterada em entrevista pelo próprio autor, que diz:

¹ O AI-5, ou Ato Institucional de número 5 foi instaurado em 1968 e marcou o início de maior fase de repressão do regime militar. Através dele, o governo assumiu para si todas as funções de censura e controle popular, e representa, na História da fase ditatorial de nossa política, o período de maior violência.

² A anistia política permitiu a volta de políticos e artistas de oposição que haviam sido expulsos do Brasil, especialmente durante a vigência do AI-5.

³ A partir da Emenda Dante de Oliveira, que foi importante pela simples proposição de eleições diretas, o subsequente movimento *Diretas Já* mobilizou artistas, políticos e população, que puderam se manifestar livremente ao longo do território nacional em nome da redemocratização do Brasil. Apesar dele, a transição foi lenta e a eleição foi ainda feita no Congresso Nacional, que elegeu o líder do movimento Tancredo Neves para a presidência. Sua morte antes da posse colocou no poder seu vice, José Sarney. O primeiro presidente eleito democraticamente após o período ditatorial foi Fernando Collor de Mello, em 1989.

“UOL Crianças - “Sangue Fresco”, o terceiro livro da série, se passa na Amazônia. Você chegou a ir até lá? João Carlos Marinho - Eu estive na Amazônia, na casa de um conhecido. Visitei Belém e Manaus. Mas toda a aventura da turma do Gordo na floresta eu devo ao José Genoíno⁴. Eu queria que a turma fugisse do acampamento de uma maneira original. Eles podiam seqüestrar um avião ou mandar uma mensagem pelo rádio, mas seria muito mais legal se ficassem perdidos na floresta, sem nada. Para isso, precisava de alguém que conhecesse bem a selva. Aí o meu cunhado indicou o Genoíno, que na época era professor em São Paulo. Ele era o guia dos guerrilheiros na mata durante a Guerrilha do Araguaia (grupo armado que lutou contra a ditadura militar no Brasil). Ele foi muito legal, nem me conhecia e mesmo assim ficou três horas me explicando como era a selva. Foi ele que me ensinou sobre o colchão de folhas que cobre o chão da floresta, os igarapés que se formam e passam por debaixo destas folhas antes de chegar aos rios, e daí veio toda a idéia da fuga do Gordo. Só exagerei nas árvores, que coloquei no livro com 60 metros de altura - elas têm em média 30 metros.”⁵

Como citado acima, tanto na fala do autor como na cronologia do ano do enredo, a temática da violência fazia parte do dia a dia da população, especialmente conectada com a falta de liberdade individual e com a repressão militar. Veremos como tal ingrediente do cotidiano se insere no livro, e como se torna elemento interno e estrutural do texto.

3.2.1.1 A Literatura

A Literatura reflete sempre a sua época; por mais alienada que seja, reflete o clima em que foi escrita. Os aspectos conjunturais traem qualquer Literatura, e a Literatura Infantil não constitui exceção, ao contrário, com o álibi da fantasia, ela transita livremente, colocando-se acima das censuras. Isso, entretanto, não significa que impinjamos à criança realidades que nada lhe dizem. (CARVALHO, 1984: 173)

Iniciar este item com esta citação de Bárbara Carvalho, de um livro crítico contemporâneo de *Sangue Fresco* é uma maneira de compreender a literatura infantil e juvenil dos anos 80, tão influenciada, como vimos acima, pelos anos de

⁴ ex-presidente do PT, partido do atual presidente Lula

⁵ http://www.globoeditora.com.br/joacarlosmarinho/entrevista_uol.htm , acesso em 01/ 12/ 2007

ditadura política no Brasil. Especialmente a partir do movimento de abertura do final dos anos 70, a Literatura Infantil e Juvenil passa por uma onda de criatividade, que visa a preparar as novas gerações para modelos novos de sociedade não, como vimos na análise da obra da Condessa de Ségur, a reafirmar um sistema vigente. Segundo COELHO:

Surgiram dezenas de escritores e escritoras, obedecendo a uma nova palavra de ordem: experimentalismo com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto; substituição da literatura confiante/ segura por uma literatura inquieta/ questionadora, que põe em causa as relações convencionais existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando também os valores sobre os quais nossa Sociedade está assentada. (199: 259)

Na leitura de *Sangue Fresco* é possível perceber exatamente o que está explicitado na análise de COELHO, especialmente no que se refere ao visualismo do texto e o questionamento das normas sociais e da própria estrutura do regime vigente então. Ao ler o romance, é possível notar a influência da estética do cinema norte-americano no que se refere ao visualismo da obra, com as brigas encenadas como se fossem nítidas em uma tela branca.

Ainda segundo a autora, a obra de João Carlos Marinho se insere em uma literatura realista, que por sua análise, “pretende expressar o Real, tal qual é percebido pelo senso comum.” (COELHO, 1991: 265). Dentro desta perspectiva, a arte realista teria o objetivo de preparar os leitores para a realidade da vida, o que inclui elemento de violência como sofrimentos, as decepções adultas e mesmo a morte.

Entretanto, a leitura de tal período feita por uma crítica contemporânea, abre caminhos para outro tipo de interpretação do que possa ser literatura realista na literatura infantil e juvenil. Segundo CARVALHO, (1984: 175) “A

Literatura Infantil é realista por que se estrutura dentro do realismo da criança: não se trata de realismo na Literatura Infantil, mas do realismo da Literatura Infantil”.

Assim, o olhar do estudioso deve perceber como tal realidade entra na obra infantil, não apenas pelos fatos em si, mas pela elaboração da coerência infantil na arte, e como o outro a alcança através dos recursos artísticos. Transforma-se destarte o realismo em algo híbrido, notadamente mais simbólico do que o realismo na literatura adulta. A análise de CARVALHO se encaixa bem na leitura de *Sangue Fresco*, uma vez que se trata de um livro, como veremos com mais profundidade adiante, que mistura elementos de ficção cinematográfica e de uma realidade repleta de violência social, configurando uma visão quase infantil do que se passava fora das páginas. Voltaremos a esta questão ao final das análises, quando poderemos discutir melhor como o realismo se faz presente nas duas obras contemporâneas trabalhadas nesta dissertação.

Além da experiência repressora e violenta dos anos de regime autoritário, o Brasil também viveu anos de supervalorização do nacional, que o governo usava como meio de pacificação interna. O famoso jargão “Brasil, ame-o ou deixe-o” foi amplamente usado para valorizar os elementos naturais do país, em contraposição com a situação política da época. A cultura e as paisagens nacionais eram tratadas de maneira hiperbólica, o que também pode ser visto ao longo da obra de João Carlos Marinho.

3.2.2 A Obra

Sangue Fresco é a terceira aventura da Turma do Gordo, que protagoniza a série de livros de João Carlos Marinho. Carioca de nascimento, João Carlos se radicou em São Paulo, cidade que ambienta seus romances juvenis. João Carlos se formou em Direito, pela faculdade do Largo de São Francisco em 1962. Em 1969, ou seja, um ano após o AI-5, ele escreve sua primeira aventura para crianças, quando nasce a Turma do Gordo, em *O Gênio do Crime*. A partir daqui, dedica sua escrita às crianças e jovens, que freqüentemente recebem uma nova aventura da Turma. *Sangue Fresco*, publicado em 1982 foi premiado com o Prêmio Jabuti e com o Prêmio APCA, e no mesmo ano, considerado “altamente recomendável para jovens”, pela Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil.

A cada aventura a turma se depara com algum bandido que ameaça a sociedade como um todo, como em *O Gênio do Crime*, em que um falsificador de figurinhas está à solta. Ou em *Berenice e o maníaco janeloso*, em que um atirador alveja crianças em suas salas de aula.

Em *Sangue Fresco*, temos Ship O’Connors, um empresário norte americano que descobriu que o sangue de crianças de nove a onze anos é milagroso, e cura qualquer doença. Ele arma um plano para seqüestrar crianças e confiná-las em um acampamento enquanto doam sangue que é vendido no exterior.

Por uma lei criada no enredo, crianças não podem doar sangue, mas ele se consola, dizendo que “Deus o perdoará” (MARINHO, 2003: 19) em nome dos fins. Seu sócio decide revelar a descoberta ao mundo e Ship o mata com um tiro na cabeça,

levando o corpo para o matagal, onde o enterrou com visível satisfação. (MARINHO, 2003: 19)

No acampamento de crianças raptadas, Ship diz:

-Vamos espalhar que, aos onze anos, levamos as crianças de volta para casa. Fazemos uma festinha, acendemos velas num bolo, (...) e embarcamos eles no Boeing de domingo. No caminho os jogamos no meio do Oceano Atlântico. (MARINHO, 2003: 69).

Assim sendo, não há esperança para elas, que imaginam voltar para casa depois dos onze anos e são, na verdade, assassinadas em alto mar.

O texto aborda a temática da violência em paralelo com inúmeras estruturas externas. A primeira, naturalmente, é o seqüestro em si, especialmente em um período nacional em que pessoas sumiam e não deixavam rastro, ainda que estivessem sabidamente nas mãos do governo. Quebrando a lógica do seqüestro, os presos políticos não tinham direito a resgate, o que se reflete no caso das crianças:

Que coisa estranha – disse Paulo. – Quando fomos raptados pensei que iam pedir resgate para nossas famílias e agora estamos nesse avião indo não sei para onde. (MARINHO, 2003: 9)

Além da referência à ditadura, o autor traça uma comparação entre a estrutura governamental nacional com o nazismo germânico dos anos 30, em especial com o resultado dessa ideologia, que foram os Campos de Concentração. Há, no texto, um sem fim de exemplos que levam o leitor a pensar na Segunda Grande Guerra, especialmente pela descrição de separação dos prisioneiros em galpões e pela segurança que circunda o acampamento, feita de arame eletrificado.

-Seu tipo de sangue é B negativo, vai dormir no galpão B negativo. Tire a roupa, a meia e o tênis e vista esse calção. (MARINHO, 2003: 16)

-Cuidado com o arame que circunda o acampamento. É eletrificado em alta voltagem. (MARINHO, 2003: 17)

Além do espaço físico, há execuções de revoltados, que aconteciam tanto com os presos políticos brasileiros quanto com os prisioneiros na guerra. Aqui, crianças revoltadas eram comidas por uma sucuri, ao som de música clássica alemã:

A wagneriana música guerreira ecoou seus acordes teutônicos no coração da Amazônia. (MARINHO, 2003: 54)

É fundamental lembrar que tratamos aqui de literatura juvenil, e que como toda forma de arte, trabalha com simbologias diversas, além das influências externas de vimos falando. No caso de *Sangue Fresco*, há um elemento que merece atenção especial, e que na própria trama recebe destaque: a floresta.

Desde os tempos antigos, a floresta quase impenetrável onde ficamos perdidos simboliza o mundo escuro, escondido e quase impenetrável do nosso inconsciente. Se perdermos o esquema que dava estrutura à nossa vida passada e devemos então encontrar nosso próprio caminho para nos tornarmos independentes, e entramos nessa selva com nossa personalidade ainda não desenvolvida, no momento em que conseguimos encontrar nosso caminho, emergiremos com uma humanidade muito mais desenvolvida. (BETTELHEIM, 2004: 118)

A floresta é um dos espaços mais recorrentes na literatura infantil e juvenil, e carrega assim imenso valor simbólico. Para citarmos alguns exemplos, Chapeuzinho Vermelho cruza a floresta, Branca de Neve foge para o bosque, João e Maria são abandonados nela. No conto *O Ganso de ouro*, por sua vez, a floresta tem um papel interessante, uma vez que não permite aos irmãos mais velhos que passem por ela, por terem negado ajuda ao ajudante mágico transfigurado em mendigo. Ao

buscarem a lenha, os dois se machucam e precisam voltar sem terem cumprido a tarefa. O merecimento é guardado ao irmão mais novo, que divide seu lanche com o pobre homem e tem assim garantida sua passagem e seu sucesso perante as tarefas do Rei. Ao fugirem do acampamento, as crianças enfrentam as dificuldades de seu próprio crescimento, e o leitor que passa pela mesma situação se identifica.

Nos contos maravilhosos, é na floresta que a personagem encontra um ajudante mágico, geralmente simbolizado por um velho, e não é diferente em *Sangue Fresco*. Para encararem os momentos finais (e mais violentos) tanto da trama quanto de sua transformação em adultos, os protagonistas contam com a ajuda do frade capuchinho, que neste livro age como o ajudante mágico dos contos ancestrais.

A prática médica nazista⁶ também se faz presente, no momento em que o doutor alemão tira sangue das crianças. Em um certo momento, o alemão precisa achar a jugular do gordo, escondida pela gordura. Resolve, então, deixá-lo bravo, propositalmente, com ofensas verbais.

Fritz von Kramer deu um beliscão na coxa do gordo e falou:

-Gordo marica. Gordo fedido. GORDO CORNO.

(...)

Fritz von Kramer esfregava as mãos, contentíssimo, assobiava Tannhäuser, admirando a beleza colorida do sangue em movimento. (MARINHO, 2003: 61, 62)

Esta situação já é apresentada ao leitor logo no início, quando um dos internos fica bravo ao ser chamado de mimado:

⁶ Os campos de concentração nazistas abrigavam médicos que usavam os prisioneiros para as mais diversas experiências humanas, com justificativas científicas. São conhecidas as brutalidades ali cometidas em nome do progresso da raça ariana.

Ricardinho, furioso, levantou, deu uma cabeçada no estômago do holandês e quando o holandês caiu, pisou-lhe na cara, arrancando os dois dentes da frente.

E xingava:

-Toma, seu holandês filho de um bode, estrupício, covarde, sujeito imundo!

O holandês ficou de pé, deu um golpe de braço que imobilizou o Ricardinho e falou:

-Você ofendeu a autoridade. Você agrediu a autoridade. Isto é castigado com a pena de morte, aqui. (MARINHO, 2003: 12)

Ele é preso em uma gaiola em que está uma sucuri, e a cena da morte de Ricardinho, logo no primeiro capítulo é uma maneira de situar o leitor (e as outras personagens que acabaram de chegar) ao ambiente do local.

As crianças estavam pasmas, umas tremiam que nem geléia, outras queriam atacar e libertar Ricardinho, mas um medo estranho, naquele lugar estranho, as paralisou. (MARINHO, 2003: 12)

-Um bom exemplo para vocês. Não gostamos de revoltados aqui. (MARINHO, 2003: 13)

Esta última citação é um forte indicador do clima do livro, e da ideologia dos bandidos. No corpo literário da obra, o bandido é um capitalista norte americano, mas percebemos na voz do narrador a intenção de compará-lo ao elemento externo que é o governo brasileiro. Sabendo da censura do período, o autor escolhe caminhos outros, usando a imagem do Nazismo alemão para esconder sua ideologia anti-ditadura. Este aspecto fica mais claro quando transforma os heróis da trama em guerrilheiros, o que veremos mais adiante.

Além disso, a representação do estrangeiro como elemento negativo responde à já citada supervalorização do nacional. Entre os bandidos, o único brasileiro é o cozinheiro, ou seja, o único que, de alguma maneira, faz bem às crianças, alimentando-as.

A estrutura apresentada no livro é bastante coerente com a idéia de realismo na literatura infantil e juvenil que vimos anteriormente em CARVALHO, ou seja, a realidade do período não é retratada com fidelidade, mas de uma maneira que responde aos interesses e necessidades das crianças. Assim, a violência e o próprio questionamento do sistema vigente aparecem em meio a uma ficção humorística, com imagens cinematográficas. Especialmente nos momentos de confronto entre os heróis mirins e os bandidos adultos, o que temos é a descrição de cenas hollywoodianas, com lanchas em alta velocidade, armas de última geração e manobras corporais dignas de filmes de Bruce Lee:

Pirata (...) pulou no pescoço do chinês e deu uma dentada de tigre: separou o chinês em dois, a cabeça de Huang rolou na lona do Catamaran e o corpo descabeçado caiu no mar. (MARINHO, 2003: 39)

Mão de Onça nadava contente, ele gostava duma guerra, acertou um tiro no coração de Ângelo Fabrizio: o italiano morreu e caiu no mar. Teng veio com uma metralhadora, tentando atingir Mão de Onça. (MARINHO, 2003: 39)

Entretanto, existe um recurso fundamental para trazer a ficção para a realidade, ou de pelo menos, ligá-la a ela, que é a descrição da cidade de São Paulo. Em seus livros, João Carlos geralmente ambienta com detalhes suas personagens pelo espaço físico da cidade, fornecendo nomes de ruas e bairros com exatidão. Em *Sangue Fresco*, ele cita as escolas de onde as crianças são seqüestradas, o que imediatamente identifica o leitor com sua vida cotidiana.

Outros raptos houve naquele dia, no Mackenzie, Rio Branco, Bandeirantes, Pueri Domus, Morumbi, Dante Aleghieri, Vera Cruz, Santa Cruz, Ofélia Fonseca, Rainha da Paz, Porto Seguro, Santo Américo, Sion, Assunção, Lourenço Castanho. Ship O'Connors precisava de sangue e atacava doidão. (MARINHO, 2003: 44)

Além disso, traz para o livro práticas sociais homologadas pela sociedade que são bastante comuns à cultura do Brasil, e que, neste livro, não parecem ainda ser motivo de crítica. Em um dado momento, o gordo e sua família soltam um balão de festa junina, e o vizinho chama a polícia, fazendo clara referência à ilegalidade da ação. Entretanto:

A polícia invadiu a casa do gordo, deu voz de prisão, mas o pai do gordo deu um quentão pros guardas. (MARINHO, 2003: 28)

Desta forma, a corrupção e o hábito de se pagar por benefícios de interesse próprio, ou para se burlar a lei aparecem de maneira aceitável.

Desta maneira, com a ficcionalidade extrema da violência no livro, o autor consegue afastá-la da realidade do leitor, ainda que busque trazê-la de volta, através de elementos bastante conhecidos do real.

Mais do que tratar do tema de maneira cinematográfica, atendendo às inovações de visualismo dos textos da época, percebemos também um grande experimentalismo com a linguagem, que se dá por meio das falas das personagens, recheadas de expressões coloquiais, que aproximam narrador e leitor.

Também a abordagem humorística ligada às cenas de violência é fundamental para entendermos a estruturalização temática do livro, em especial devido à prática social em que se insere sua produção. Deste modo, temos inúmeras passagens que levam o leitor ao riso:

-Olha lá, olha lá, vai ter briga. Ótimo, adoro festa com briga. (MARINHO, 2003: 24)

Em outro momento, um dos raptos fica com amnésia e Gordo brinca com ele, antes de matá-lo:

-Bota o olho neste buraquinho que você vai ver cineminha. Hoje tem filme bão.
(...)
-Esse filme se chama Bye Bye Brazil – disse o gordo.
E apertou o gatilho da metralhadora. Pulou miolo da cabeça de Teng que dava pra fazer uma fritada completa. O chinês caiu no mar.
Era uma sangueira mo oceano, boiavam os cadáveres de Ângelo Fabrizio, de Mão de Onça e de Teng, todo furado de bala. (...): uma cena como o diabo gosta, pior que briga de marido e mulher. (MARINHO, 2003: 41)

Em um momento de fúria, as mães revoltadas com o número de seqüestros depredam até mesmo o Palácio de Convenções do Anhembi, derrotando a tropa de choque da polícia:

A Central de Polícia mandou um batalhão de choque, acostumado a enfrentar terrorista, acontece que mãe brava é muito pior, o batalhão de choque levou uma surra das mães. (MARINHO, 2003: 45)

Como em todos os livros da Turma do Gordo, as crianças agem sozinhas, sem a ajuda dos adultos. Mais uma vez, podemos fazer um paralelo com os contos maravilhosos, em que o protagonista age sozinho em busca de seu crescimento pessoal. O leitor entende que, por mais que possa contar com a ajuda de adultos, no que se refere à sua transformação interna, está sozinho e deve aprender a lidar com ela. Essa característica perpassa tanto os contos ancestrais quanto a obra de João Carlos Marinho, em que a figura do adulto serve apenas de amparo para a ação mirim.

Além disso, *Sangue Fresco* é escrito em um país em que pais são levados pelo regime, não retornam mais e em que os adultos responsáveis pela ordem são justamente os que usam da violência para se relacionar com o povo, portanto, não há nenhum herói melhor que a própria criança que deve confiar em si mesma e apoiar-

se em sua independência para sobreviver. O poder atribuído ao herói, única personagem que não tem nome próprio, e é sim, definido pela sua característica física, o Gordo, é equiparado ao poder de um adulto muito influente:

O gordo entrou no Landau azul metálico, iam com ele, além do chofer, dois agentes de segurança, o Mão de Onça e o Generoso. Um Passat amarelo, dirigido por outro guarda-costas, o Artemísio, seguia atrás, por precaução. O chofer parou o Landau na porta da escola, o gordo foi para o pátio, seguido de Generoso. Mão de Onça e Artemísio ficaram no portão. (MARINHO, 2003: 30)

Assim, não é surpresa que o Gordo seja o mentor da fuga quando finalmente é seqüestrado e levado para o acampamento na Amazônia. Antes de se decidir pelo retorno para casa, contudo, a vida no acampamento passa como se estivessem em período de férias escolares:

Dali há meia hora tocou o almoço, almoçaram, estava excelente, ficaram matando o tempo até às três da tarde, quando vinha o esporte obrigatório. (...)
O gordo foi jogar minitênis, cada um entrou em seu esporte, acabou o esporte, tiveram tempo livre, depois jantar, depois tempo livre, depois dormir e entraram no trem-trem da vida de lá. (MARINHO, 2003: 53)

A violência é retratada como algo interessante de ser visto, como em um filme de ação, pois quando o dia a dia fica mecânico, o narrador diz que

O sol, eterno solitário, cujo único divertimento é assistir às maluquices dos terrenos, iluminava o acampamento só por obrigação, torcendo para a Terra virar depressa e apresentar-lhe uma coisa mais interessante, como a guerra no Afeganistão. (MARINHO, 2003: 77)

Além de ser o poderoso do grupo de crianças e alvo dos amores da mocinha (Berenice), Gordo se torna objeto de desejo da sucuri que elimina as crianças revoltadas, momento em que sabemos de seu valor enquanto doador de sangue, também. Assim, o poder do Gordo é ilimitado, o que lhe confere uma certa aura de proteção e inatingibilidade. Percebemos isso quando a sucuri deixa de comer uma menina condenada para rastejar-se atrás do herói. Entretanto, ele não pode morrer pois

representa um capital de vinte bilhões de dólares. O sangue dele é especial e será vendido pelo décuplo do preço no exterior. (MARINHO, 2003: 57)

A agressividade nas resoluções de problemas não acontece apenas entre crianças e bandidos, mas até mesmo em relação a assuntos menores, como uma briga de meninas por causa de um garoto. Um belo dia, Berenice troca o Gordo por Alcides, gerando uma grande fofoca no acampamento.

Não se falava em outra coisa.

-Eu resolvia isso é na faca. -falou um menino.

Duas meninas saíram aos tapas por que uma defendia a Berenice e a outra dizia que a Berenice não prestava. (MARINHO, 2003: 59)

A resolução da fuga acontece neste momento, quando o Gordo é chamado de “corno” pelo médico alemão, em trecho já citado anteriormente. Antes disso, entretanto, temos a idealização de vingança do gordo contra o alemão que o ofendeu, ao qual responde com agressões verbais e ameaças de tortura. Essas ameaças revelam um alto índice de violência por parte das crianças, ainda que no fim resultem em uma gargalhada de prazer:

Esse alemão batata-come-queijo-com-barata vai pagar, isso vai. Sabe o que eu vou fazer um dia? Vou jogar ele num caldeirão de água fervendo. Isso não basta, é vulgar. Vou cortar os braços e as pernas dele com serrote, furar os ouvidos e os olhos com uma agulha de tricô, cortar a língua com uma tesoura, e depois deixar ele viver, cego, surdo, mudo, sem braço, sem perna, como um toco de árvore. Não perde tempo por esperar. Doutor Toco de Árvore. Rá Rá. (MARINHO, 2003: 62)

As crianças acrescentam elementos holywoodianos ao texto ao elaborarem o plano de escape. É interessante notar que em nenhum momento as crianças falam de saudades dos pais ou de medo de ficarem ali. A fuga aparece em um momento de raiva por uma ofensa pessoal. Ainda que os pais não sejam objeto de saudade das crianças, a cidade de São Paulo sim:

–Que saudade de São Paulo – disse Edmundo. – Amanhã, atravessando a rua, no meio da barulheira, entrando numa lanchonete. (MARINHO, 2003: 71)

O plano inicial não dá certo, pois um dos meninos delata os companheiros ao americano. Por medo de voltar para um lar desajustado, em que o pai é alcoólatra e a mãe prefere o irmão, Alcides conta os detalhes e o plano fracassa. Arrependido, ele tenta se suicidar, enforcando-se numa trave de gol. Fracassa e conta às crianças que foi traidor. Uma seqüência de xingamentos se segue, em resposta ao ato de traição do menino. (MARINHO, 2003: 75)

A fuga da turma do gordo se dá finalmente floresta Amazônica adentro. É interessante notar que, além da significação simbólica da floresta já citada anteriormente, ela é valorizada como meio de libertação, independente de todos os perigos que oferece. O narrador faz uma descrição detalhada do ambiente, relatando as árvores, animais e até mesmo insetos da mata. Além disso, Berenice resolve, ali,

escrever um livro, na tentativa de reconquistar o Gordo. O título do livro é *Paixão Amazônica*, o que tem paralelo com a valorização do elemento nacional.

Ainda assim, o Gordo, também chamado de Bolacha, detesta o que vê:

-Que negócio feio isso aqui. Feio, fedido, sujo, escuro, bolorento, só tem mosquito, não sei qual foi o estrábico que falou da poesia da mata. Prefiro o Minhocão da Avenida São João. (MARINHO, 2003: 84)

Ao receber a notícia da fuga dos meninos, o encarregado americano diz, em claro paralelismo ao discurso militar vigente, comum a todos os discursos autoritários, pelo qual a população deveria agradecer, ao invés de tentar se libertar:

Brasileiro é assim, bicho ingrato, vive aprontando. A gente trata eles com filó e dá nisso. (MARINHO, 2003: 88)

A ordem recebida é clara: “matar sem piedade.” (MARINHO, 2003: 89). Todavia, quem morre são os cossacos que foram enviados para seguir os fugitivos. A matança é feita de maneira cinematográfica, com excesso de sangue, malabarismos de luta e em nome da defesa das crianças.

Neste ponto, elas são descritas como verdadeiros guerrilheiros, bebendo inclusive uma garrafa de vodka para comemorar a matança do inimigo, em clara referência aos guerrilheiros do Araguaia, citados anteriormente pelo próprio autor, em entrevista.

E lá foram, carabina ao ombro, armas na cartucheira, cabeça erguida, intrépidos, atrevidos, petulantes, nossos bravos bandeirantes, em busca do igarapé. (MARINHO, 2003: 96)

O arsenal que Ship usa para pegar as crianças é de guerra, usando bombas *napalm*, helicópteros e metralhadoras, o que transforma a fuga e a posterior luta em uma cena bélica com direito a sangue, corpos despedaçados e imagens hollywoodianas.

Mesmo dotadas de grande poder, as crianças não conseguem se livrar sozinhas dos bandidos, e recebem ajuda de frades capuchinhos, que viviam no meio da selva a quem as crianças chegam no final da trilha amazônica. Ainda que sejam dóceis, religiosos e polidos, na hora da briga, usam a própria cruz para matar cinquenta bandidos de uma só vez. Vale lembrar o papel fundamental de resistência à ditadura que a Igreja teve durante o período, aqui representada pelo Frade capuchinho.

A cruz é usada como arma e rasga a barriga deles:

sessenta deles (capangas) atiraram de metralhadora em Frade João, mas a cruz protegia o frade, as balas ricocheteavam na madeira. (MARINHO, 2003: 121)

O frade chegou na margem, e Tum-Tum, era braçada de cruz em cada lancha, as lanchas quebravam no meio, pulavam braços, rins, fígados, olhos, dentes, maxilares, omoplatas, pâncreas, orelhas, joelhos, bexigas, dedos do pé, dedos da mão, pomos de adão, artelhos, aortas. Michael Pat se atirou n'água quando fez que ia nadar, reparou que estava sem pulmão, afundou e morreu. (MARINHO, 2003: 122)

Após essa matança realizada pelo religioso, ele simplesmente volta ao almoço, reclamando de ter sido incomodado pelos bandidos. O Gordo segue Ship pela mata e o prende, fazendo-o engolir um peixe elétrico.

A cena final do livro é ali mesmo, em um belo almoço com os frades capuchinhos, sem referência alguma aos pais ou à vontade das crianças de voltarem para casa. O que é valorizada é a vitória dos heróis e a prisão do vilão.

A presença do padre capuchinho ao final da história merece uma menção especial. Já falamos acima de sua simbologia de ajudante mágico no processo de crescimento da criança. Entretanto, neste caso há outro elemento para que possamos compreendê-la melhor, encontrado no estudo feito por SKIDMORE, que reflete a oposição feita à ditadura pelo clero: “Os linha-duras, há muito, aliás, acusavam o clero de ajudar os revolucionários armados.” (SKIDMORE, 1988: 272). A partir do ano de 1969 a violência contra o clero aumentou, e temos registro de padres linchados, presos, deportados, além de batidas regulares em conventos e escolas. SKIDMORE afirma que “a Igreja tornou-se o mais conspícuo opositor do estado brasileiro.” (1988: 273)

Assim, podemos compreender a personagem do frade como sendo uma marca do discurso ideológico assumido pelo autor, que lhe confere caráter de herói. Uma vez que recebem a ajuda dele, e são retratadas como verdadeiros guerrilheiros, as crianças também são marcas desse posicionamento social presente na obra.

Mais adiante, em referência aos sindicalistas do ABC, SKIDMORE diz:

Como não possuíam recursos, passaram a depender de parentes e amigos e de uma nova fonte de apoio: o clero católico e os leigos que lhes doaram dinheiro e comida para que a greve não parasse. Estabelecia-se assim, um elo direto entre o “novo sindicalismo” e os católicos radicais. (SKIDMORE, 1988: 415)

Este trecho do historiador nos permite entender ajuda do frade às crianças, que serve comida e os ajuda a combater o inimigo, em relação ao apontamento da realidade que se estabelece na estrutura interna do livro.

Outro paralelo importante com o período da ditadura brasileira pode se feito através do discurso de Edmundo e Gordo, na seguinte passagem, em que sabem por outro menino que quem fizer onze anos será jogado no oceano:

O gordo deu de ombro e sorriu sem expressão, imaginando a criança despencar lá de cima quem nem mamoeiro sacudido./ -A pior coisa que tem é desanimar.- disse Edmundo. (MARINHO, 2003: 77)

Assim, ainda que a literatura infantil e juvenil do período aborde elementos da realidade política de maneira ficcional e humorística, não abre mão de deixar sua marca ideológica no discurso, com uma mensagem de otimismo e de oposição ao poder dominante, neste caso, revestido na figura do capitalista norte americano.

Podemos, ao final da leitura do livro, compreender a abordagem da temática da violência das seguintes maneiras:

a) a aceitação ou não de atos violentos acontece por meio de uma ideologia maniqueísta. Se for a favor do bem é valorizada, ou seja, se o ato vier das personagens heróicas, é positiva:

-O povo sempre aumenta a valentia da gente. Matei um só, mas esse eu matei bonito. / -Não seja modesto, -disse Pituca – você matou dois, esqueceu da gaivota. (MARINHO, 2003: 52)

b) a violência em nome do Mal, ou seja, a ação violenta feita pelo bandido é rechaçada e tem resposta igualmente violenta.

A estrutura interna da obra se baseia em elementos da prática social da época, transformados de elemento externo a elemento interno. Assim, a teia de relações observada na sociedade se transforma em material artístico no texto, e é elemento formador dele.

Em nossa observação focada na temática da violência, pontuamos o uso dela tanto na tentativa de manutenção da ordem vigente (a ditadura/ o acampamento) quanto na tentativa de derrubá-la (oposição ao governo/ crianças fugitivas).

Deste modo, pela valorização da violência em nome da derrubada do sistema vigente, podemos entender o discurso ideológico por trás da efabulação. Ainda que o texto seja uma tessitura de vozes diversas, representando tanto o ponto de vista do opressor quanto do oprimido, ele é maniqueísta, o que o coloca ao lado da ideologia do oprimido. Através desse posicionamento e da valorização da voz das crianças (que representam a quebra na ordem vigente), o texto é fundamentalmente monológico.

Outra questão importante, especialmente quando tratamos de um texto cujo leitor é uma criança, é a representação da violência em si, ou seja, em que grau ela é real e como atinge o leitor.

No caso de *Sangue Fresco*, como já discutimos anteriormente, ela é inserida em um contexto de humor e situações irrealis, como quando o Gordo toma banho no rio Amazonas, fica todo ensaboado e assim, nem repara que a sucuri do acampamento tenta agarrá-lo. Por causa do sabão, ela escorrega, e falha em sua

tentativa de matar o herói. (MARINHO, 2003: 91) O mesmo tipo de situação ocorre em vários momentos, mesmo nos trechos de luta. Por mais que o texto tenha um forte viés realista, ele transita entre o real e o imaginário, assim como a violência. A sensação de recepção é de que a violência está distanciada do real, mais ligada ao mundo ficcional do que ao cotidiano do leitor.

3.3 De mãos atadas, Álvaro Cardoso Gomes

“Descobri que uma narrativa deixa uma impressão mais profunda quando não se percebe de que lado está o autor.”
Liev Tolstói

3.3.1 O autor e seu tempo

Paulista de Batatais, Álvaro Cardoso Gomes ingressou na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da USP em 1965, tendo se tornado mais tarde professor titular da mesma instituição. Hoje faz parte do quadro da Universidade São Marcos, além de ser crítico literário e romancista com mais de 20 títulos publicados. *De Mãos Atadas*, livro que analisaremos aqui, foi publicado em 2006, e é recomendado a jovens que estejam na fase de leitores críticos pela editora. Vale lembrar que, segundo COELHO, o leitor crítico está em

Fase de total domínio da leitura, da linguagem escrita, capacidade de reflexão em maior profundidade, podendo ir mais fundo no texto e atingir a visão de mundo ali presente. Fase do desenvolvimento do pensamento reflexivo e crítico, empenhados na leitura de mundo, e despertar da consciência crítica em relação às *realidades consagradas*. (COELHO, 2001: 39)

Falar em “realidade consagrada”, no caso da realidade analisada através da arte em *De Mãos Atadas*, neste início de século XXI, especialmente em uma metrópole como São Paulo é enfrentar o assunto da violência, suas causas e conseqüências.

As conseqüências são discutidas abertamente e vividas no cotidiano imediato do jovem leitor, entretanto, as causas geralmente são compreendidas sob pontos de vista parciais, em que medos e interesses particulares pesam. Conhecendo a violência de tão perto como nossos jovens hoje conhecem, e sob sua constante ameaça, é difícil obter o afastamento necessário para discuti-la de maneira objetiva e imparcial. Segundo o próprio autor,

Esse romance nasceu de uma espécie de indignação que sinto por ter que viver num país tão injusto e brutal, num país em que as classes sociais são tão separadas, provocando o surgimento de legiões de miseráveis e desfavorecidos da sorte que se entregam, por sua vez, a uma injusta busca de riquezas, apelando para a brutalidade, a força. O tema do seqüestro foi-me inspirado por algo que se tornou bastante banal nas grandes cidades, principalmente em São Paulo.(GOMES, //www.wagnerleamos.com.br/alvarocardoso.htm, 14/04/2006)

Essa mesma violência, que está presente em *De Mãos Atadas*, é vista em outras áreas de entretenimento juvenil nos dias de hoje, especialmente nos jogos eletrônicos que tanto os atraem. Pedir para que se camufle esse aspecto da realidade é, em nossa opinião, confinar os jovens em um mundo irreal, em que nem mesmo o acesso à televisão seria permitido, uma vez que noticiários, filmes e mesmo novelas são marcados pela violência urbana.

A homologação social desta realidade é o motivo da perpetuação dela no entretenimento. Vivemos uma Era midiática, em que a representação do real ganha contornos ficcionais fortemente ligados ao empirismo do dia a dia. Especialmente nas grandes metrópoles do Brasil, a acentuação do consumismo em oposição à conhecida desigualdade social gera ondas de violência que atingem de maneira imediata todas as camadas da população, de uma maneira ou de outra.

Além disso, pelo desenvolvimento tecnológico que presenciamos, nossas crianças e jovens têm cada vez mais acesso a tal característica de nossa sociedade, seja através da televisão, computador ou de seus canais de entretenimento. Portanto, deixar este aspecto do fator externo de suas vidas de fora da arte é subestimar a capacidade do leitor e perder uma boa oportunidade de se trabalhar isso em suas mentes ainda imaturas. Se a literatura faz parte da formação do indivíduo, como deixar de lado características tão vivas de nossa realidade?

Segundo Tânia MACEDO,

Cultura do simulacro e da venda, é contra ela que a literatura do nosso tempo investe, desmascarando a violência escamoteada e explicitando os mecanismos de exclusão social. (in OLIVEIRA, 2005: 163).

Tal característica é central em *De Mãos Atadas*, como veremos adiante.

3.3.1.1 A literatura

Definir a literatura infantil e juvenil contemporânea é entrar em um enorme campo de linhas e tendências, em consonância com o dinamismo do momento tecnológico e midiático em que vivemos. COELHO diz que “todas as tendências temáticas e estilísticas se impõem com igual força na produção literária para crianças.” (COELHO, 2001: 155) e separa, para efeitos didáticos, tais linhas em cinco categorias, que se subdividem:

Linha do Realismo cotidiano (desdobrada em: Realismo crítico, Realismo lúdico, Realismo humanitário, Realismo histórico ou memorialista e Realismo mágico);
Linha do maravilhoso (...);
Linha do Enigma ou Intriga Policialesca;
Linha da Narrativa por Imagens; e
Linha dos Jogos Lingüísticos. (COELHO, 2001: 156)

Apesar de não catalogar a obra de Álvaro Cardoso Gomes, nossa interpretação, baseada tanto na leitura e análise do livro em questão como em sua entrevista, citada acima, é de que *De Mãos Atadas* se insere no que ela chama de “Realismo Crítico”:

Realismo crítico (participante ou conscientizante) Obras atentas à realidade social cuja matéria literária é orientada ou filtrada por uma perspectiva político-econômico-social. (COELHO, 2001: 156)

Dentro deste quadro de valorização do real, em busca de consciência e capacidade crítica, percebemos que a temática da violência chega de maneira bastante verídica e próxima da literatura infantil e juvenil, em especial da que tem como público alvo os adolescentes. A isso, JAGUARIBE chama de “choque do real”:

Defino o “choque do real”, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. São ocorrências cotidianas da vivência metropolitana tais como violações, assassinatos, assaltos, lutas, contatos eróticos, que provocam forte ressonância emotiva. (JAGUARIBE, 2007: 100)

Ao apresentar anônimos em plena engrenagem social, sob a face da desigualdade e da violência urbana generalizada, o realismo crítico nos propõe um panorama desencantado, que traz em seu âmago, não uma conotação pessimista

vazia, mas uma esperança de melhoria, uma vontade clara de que possamos nos encantar novamente.

3.3.2 A obra

De Mãos Atadas é a história de dois mundos que se unem em uma tragédia. Lico é um morador de favela em São Paulo e Luís Carlos um empresário do Morumbi. De vidas tão apartadas, terão seus caminhos cruzados no seqüestro dos filhos de Luís, do qual Lico participa. O narrador, logo de início, mostra ao leitor que serão ali retratados dois lados de uma mesma história:

Contrastando com a favela de Heliópolis, na zona oeste de São Paulo, localiza-se o bairro do Morumbi. (...) É em Heliópolis, num de seus mais miseráveis barracos, e no bairro do Morumbi, numa de suas mais belas mansões, que se passa grande parte dessa história. (GOMES, 2006: 8)

A escolha do espaço é polifônica, assim como a divisão do livro em duas partes que se unem em uma terceira: I Na favela, II No Morumbi e III A ação.

A apresentação de Lico começa por seu lado bom, filho prestimoso e preocupado com a saúde da mãe. Morador de uma grande favela de São Paulo, vive em um ambiente sujo, cuja descrição comove o leitor.

Lico (...) saiu numa minúscula praça cheia de lixo, caçambas e carrocinhas carregadas de papelão, madeira e pedaços de metal. Saltando sobre as poças d'água, ele entrou correndo numa ruela, ladeada por imundos e precários barracos, no fim do qual ficava o banheiro. Era uma casinha de compensado, coberta de plástico preto, com uma torneira ao lado, onde os habitantes da favela, tremendo de frio, enchiam baldes com água. (GOMES, 2006: 11)

É interessante notar que o livro começa justamente com a apresentação dele, como que na tentativa de sensibilizar o leitor antes da ação.

-Você é mesmo um bom filho. O que seria de mim sem você?" (GOMES, 2006: 13)

Além disso, vem de uma família desestruturada, caindo inclusive no clichê de pai alcoólatra que bate na mãe e irmãos perdidos para o mundo.

Lico sofre dificuldades desde criança, pois cresceu em um ambiente violento, em que seu pai bate na mãe.

Ao recusar comida que o pai pegou no lixo:

-Não to com fome...
Um tapa atingia-lhe a cabeça.
-Vai ter que comer. (GOMES, 2006: 27)

Em um ponto, ele próprio agride o pai:

Lico pôs as duas mãos no peito do pai e o empurrou. Já muito bêbado, ele tropeçou numa cadeira e caiu de costas. Furioso, levantou-se, pegou uma faca e veio com tudo para cima do filho. (...) Cego pela ira, ele desferiu a facada que pegou no braço esquerdo da mulher, rasgando-lhe a carne. Ao ver a mãe ferida, Lico atirou-se sobre o pai, e os dois rolaram sobre o chão de terra. Não demorou muito, ele já estava sobre Tião e o socava. (...) Espumando de raiva, o pai foi saindo para a ruela, fazendo ameaças ao filho, aos berros: -Ainda te mato, desgraçado. (GOMES, 2006: 16)

Mais tarde, ao tentar ganhar a vida, não deixa as marcas de agressividade para trás, e na tentativa de vender balas no farol, é expulso sob ameaças:

-Se colar aqui de novo vai levar um pau. (GOMES, 2006: 23)

Em se tratando de uma obra realista, a identificação com a realidade se dá, não apenas pela ambientação em ruas e bairros conhecidos, mas também pelas atividades que o jovem leitor conhece em seu dia a dia: vendedores de

balas no farol, lotação, carrinhos de papelão, etc. Essas imagens estão gravadas no cotidiano dos leitores contemporâneos, e cabe dizer, infelizmente, não os chocam tanto.

Na vida do protagonista, a violência vem de todos os lados: família, pares (vendedores) e inclusive da instituição maior, que deveria ter o papel de protegê-lo:

Um dos policiais torceu-lhe o braço, empurrou-o brutalmente pelas costas contra a parede e começou a revista-lo. (GOMES, 2006: 24)

Segundo o autor, sua intenção não era de escrever de maneira paternalista, como disse em entrevista:

Ao tecer essa narrativa, as maiores preocupações de Álvaro foram evitar o tratamento melodramático e paternalista do tema e conseguir traduzir a história numa linguagem que não se distanciasse do linguajar dos marginalizados. "Tomei esse cuidado por dois motivos. Em primeiro lugar, acredito que seria muito perigoso dar uma visão emocional do tema, correndo o risco de alienar o leitor, de não fazê-lo refletir criticamente sobre uma realidade dolorosa. Em segundo lugar, se a minha linguagem, que é imitação da linguagem dos marginais, conseguir convencer o leitor, tenho certeza absoluta de que o atrairá mais facilmente para dentro da história", afirma o autor.
<http://www.atica.com.br/materias/?m=41>, 25/03/2008

Entretanto, sua linguagem abre espaço para esta interpretação:

As coisas melhoraram quando p tio Pedro apareceu com uma perua Kombi caindo aos pedaços. (...)Tio Pedro era deficiente físico, tinha uma perna mais curta que a outra. Mesmo assim, insistia em dirigir. Guiava feito louco a perua toda remendada e de pneus carecas, passando por cima das guias, quase batendo nos postes e fechando os ônibus perigosamente para ganhar passageiros extras. Lico, por sua vez, dependurado na porta presa por um arame gritava o itinerário aos passageiros dos pontos de ônibus: (GOMES, 2006: 30)

Ao dar voz a personagens da favela, o autor trata de assuntos sociais que, apesar de conhecidos teoricamente, o leitor não conhece em sua vida:

Que ambulância, o quê! Ninguém manda ambulância pra pobre.” (GOMES, 2006: 31)

Na vida de Lico ,prevalece a lei do mais forte. O pai ameaça bater nele, mas não o faz por que ele

guiando a lotação e depois correndo pelas ruas atrás dos carros, apesar da alimentação precária, havia ficado mais forte. (GOMES, 2006: 37)

O rapaz também se preocupa com relação à namorada, para quem não pode dar um presente, nem levar ao Forró, por falta de dinheiro. Sua introdução é recheada de problemas relacionados à sua situação precária e desumana, sem dinheiro, sem condições sanitárias e sem apoio das instituições.

O momento em que Lico se encontra com seus futuros parceiros no crime é bastante simbólico, pois está subindo a ladeira da favela em direção a seu barraco:

Já adivinhando o olhar de decepção que Nazaré lhe lançaria por não ter cumprido a promessa de levá-la dançar, ou a cena do tio entrevado na cama, gemendo de dor, ou a mãe doente, incapaz de se levantar, Lico parou no meio da ladeira. (GOMES, 2006: 40)

Lico pára no meio, ou seja, deixa de cumprir um movimento de ascensão no momento em que escolhe ir ao boteco onde se encontra com Alemão. É como se deixasse de ter possibilidades de subir na vida ao optar pelo crime que cometerá. Ainda assim, sua escolha é compreendida por toda a introdução da personagem, que não tem definitivamente esperança alguma e ninguém mais lhe resta. Desta maneira, é em Alemão que Lico vê alguma possibilidade de melhora.

Lico reparou que Alemão vestia roupas vistosas – um blusão de nylon verde-abacate e vermelho, calças de amplos bolsos que encobriam parte do tênis de marca. Além disso, usava brincos, colar, pulseiras, anel de ouro, além de um grande relógio dourado todo cheio de marcadores e ponteiros coloridos. (GOMES, 2006: 42)

Alemão vem do mesmo lugar que Lico, mas de alguma maneira aparenta ser um homem de sucesso. Sumido da favela por um tempo, diz que estava no Rio de Janeiro, “fazendo um trampo.” (GOMES, 2006: 43) A referência ao Rio de Janeiro, no período em que a obra foi escrita, mostra que Alemão obteve seu sucesso através de atividades criminosas, uma vez que se sabe a situação de violência em que vive a cidade. O linguajar de Alemão é notadamente marginal, e o autor usa suas gírias para caracterizá-lo:

-Tô à pampa, mano. (...) –Trampo da pesada, mano. Com um trujão. Vai uma breja? (GOMES, 2006: 42)

É no encontro com Alemão que Lico faz a opção que mudará sua vida. Até então, ele era um garoto bom que lutava por sobreviver. Ao ouvir de Alemão que seu antigo companheiro usava drogas e havia matado alguém, a expectativa do leitor é quebrada, pois ele não se afasta:

(Alemão) levantou a mão, esticou o indicador e o polegar, como se fosse um revólver e disse:
-Pá, pá, pá.
-Você apagou um cara?- perguntou Lico, impressionado
-Um otário. Se mandou com o bagulho do patrão. E o patrão é legal às pampas.
-Então você tão abonado?
-Que mane abonado o quê! Já viu malaco cheio de grana? Desci pra Santos num carango que güentei. Gastei tudo com as minas dos cais, com as pedras. Fiquei chapado uns três dias. (GOMES, 2004: 44)

Pelo contrário, Lico, ao ser chamado de otário por Alemão, tem a seguinte reação:

(...) ficou com vontade de falar que preferia ser otário catando papel, guiando lotação e vendendo bala a ganhar dinheiro traficando drogas e assassinando pessoas. Mas não disse nada, ficou calado, sem esconder a admiração pelos brincos, pelo colar, pela pulseira, pelo relógio de ouro do amigo. (GOMES, 2006: 44)

Em seguida, Alemão oferece a Lico participação em um trabalho, junto com seu primo Dentinho, de quem Lico não gostava. Eles seqüestram os filhos de um empresário, que despediu o motorista e este queria vingança pela perda do emprego. Mesmo assim, a tentação de se ganhar vinte mil dólares o atçou. Percebemos aqui, as várias motivações de Lico e Alemão para a prática de atos violentos, representadas pela saúde da mãe, os caprichos da namorada e seus próprios desejos consumistas. Neste momento, há mais espaço para uma justificativa da futura ação de Lico, uma vez que ele pensa em gastar os vinte mil dólares, não com anéis e colares, como Alemão, mas ajudando sua família e agradando sua namorada. Além disso, se consome de culpa antes de aceitar a oferta:

(...) ficou se revirando na cama, pensando na proposta do Alemão. Seqüestrar os filhos de um empresário... Ele sabia que aquele era um tipo de crime que dava cadeia pesada. Mas, ao mesmo tempo, ao se lembrar do que o amigo lhe contara sobre a facilidade do golpe, ficava mais tranqüilo, ainda mais quando via diante dos olhos os pacotes de dólares, o sorriso da mãe, do tio e, sobretudo, o da Nazaré. (GOMES, 2006: 48)

Essa atitude, além de sua postura ao longo da ação, como veremos adiante, humaniza Lico, e faz com que o leitor de compadeça de sua situação. Decide, finalmente, que é sua melhor saída, mas novamente é descrito com bondade, pois em nome de sua consciência, promete a si mesmo que vai exigir dos

companheiros uma ação sem armas e sem que ninguém se machuque, o que, naturalmente, não acontece como ele planeja.

A imagem da ladeira aparece novamente, quando Lico se dirige ao barraco de Dentinho, onde planejarão o seqüestro:

Ainda estava atormentado pela dúvida, de maneira que parou várias vezes no meio do caminho, fazendo menção de voltar. Por fim, resolveu-se: resolutamente, subiu uma ladeira tortuosa, cheia de lama e detritos, e chegou a seu destino.

A partir daqui, ficaria repetitivo exemplificar os inúmeros diálogos repletos de elementos de violência urbana que acontecem entre os três comparsas. Roubo de carros, armas e drogas (assunto ao qual voltaremos mais adiante) são a base de suas conversas, e sem nenhum pudor ou censura, o narrador lhes permite a voz com suas gírias típicas e pontos de vista. Em meio a essas conversas, Lico sempre resguarda uma ponta de mal-estar e culpa, ainda que isso não o impeça de seguir adiante. Ao descobrir que Alemão foi preso por roubar um Audi e que vai participar do seqüestro apenas com dentinho, diz a ele, em um discurso paradoxal, para acalmar sua consciência:

-Mas tem um porém, Dentinho. Sem essa de violência. (GOMES, 2006: 69)

Neste momento do livro, a cena é interrompida, e a narração passa a retratar o que acontece com o empresário e sua família. Em uma nítida tentativa de apresentar dois lados de uma mesma história, de maneira quase didática, o autor escolhe separar as vozes conflitantes em duas partes distintas. “No Morumbi” começa com uma grande quebra de expectativa do leitor, que se depara com um empresário em meio a uma crise financeira, que o obriga a reduzir despesas em casa,

mesmo contra a vontade de uma esposa exigente e acostumada à boa vida. Um outro tipo de violência aparece aqui, por meio dos caprichos e gastos excessivos da esposa de Luís.

Será que ela não poderia continuar levando os garotos à escola? Não. Criava assim mais um problema para ele. E, falando em problemas, lembrava-se das penosas negociações com os operários naquela tarde. Sobretudo porque teria que fazer mais cortes ou a empresa não sobreviveria. Mas como fazer mais cortes? Cortar onde? Cortar o que? E vinha Marta, querendo que contratasse um motorista só para levar as crianças à escola, para leva-la fazer compras! Marta, os bons tempos se foram! (...)
Ela bateu o telefone sem se despedir. Parecia uma criança mimada. (GOMES, 2006: 76)

O leitor, que até então vinha se compadecendo de Lico e de seu discurso, aqui deve refazer novamente seu ponto de vista. Lico se sente culpado mas acha repouso no fato de que o empresário é rico e de que os comparsas vão aceitar um pacto de não violência na ação. Ao conhecer Luís Carlos, descobrimos que seus negócios andam mal, e que o motorista não foi despedido por maldade, mas por necessidade da família e por haver bebido durante o trabalho. A perspectiva agora, é de que um homem de bem, que luta para sustentar sua família será vítima de uma violência sem tamanho, que é ver seus filhos em perigo. É um momento altamente polifônico do texto, uma vez que podemos perceber razões e simpatias pelas duas vozes predominantes do discurso, havendo vários pontos de identificação do leitor com diferentes personagens.

Ao contrário de Lico, a vida de Luís Carlos, apesar das dificuldades, não é arrebatada por elementos diários e próximos de violência. Ainda que conheça a violência urbana, vive cercado por seguranças e guaritas, em uma referência clara de que a própria defesa se arma violentamente.

Sabia que, depois de algumas quadras, a caminho de casa, entraria numa rua mais tranqüila, arborizada, silenciosa. Quando deixou para trás a fila de carros e ingressou naquela ilha de sossego, afrouxou a gravata, deu um suspiro e diminuiu a velocidade. Passou então por altos muros cobertos de hera, por grades eletrificadas; nas guaritas, os seguranças ouviam pelo rádio programas esportivos. (GOMES, 2006: 83)

A apresentação da família de Luís Carlos é breve, e gira em torno da grave crise financeira que atravessam e das exigências de Marta. Ainda assim, são retratados como uma família amorosa, que apesar dos problemas permanece unida durante a fase ruim.

Em seguida começa a parte III do livro, “A Ação”. Conhecendo já as personagens dos dois lados, e a par de suas situações, o leitor agora fica à espera de uma redenção de Lico durante a ação, ainda que saiba que seus comparsas não estão preocupados em evitar violência, principalmente pelo uso de drogas e armas.

Ao entrarem de novo no furgão, Lico notou que Dentinho parecia muito nervoso, mascando chiclete e cuspiendo a toda hora. Seus olhos estavam vermelhos, e ele piscava sem parar. Mal Lico deu a partida, Dentinho enfiou a mão no bolso, pegou um papelote de onde extraiu uma porção de cocaína com a unha do dedo mínimo.

-Já vai cheirar, nóia?
(GOMES, 2006: 100)

Falar de violência urbana, na contemporaneidade, sem entrar no assunto das drogas seria omitir elementos do real, que aqui são tão expostos. Lico, apesar de toda sua carga de culpa e de bondade perante sua família, não deixa de usar quando está com seus comparsas. No início ele ainda não aceita: mas ao ser chamado de frouxo por alemão, aceita um baseado:

-Tá bom, tá bom- Lico assentiu, pegando o cigarro e dando uma tragada funda. Quando o fumo bateu, Lico sentiu o corpo relaxar. Sorriu e disse:
-Fumo manero, meu. (GOMES, 2006: 55)

Em seguida, experimenta também cocaína:

Lico inclinou-se e aspirou sua carreira e quase imediatamente foi tomado por uma espécie de vertigem, ao mesmo tempo em que sentia um forte formigamento dentro do nariz. Começou então a se sentir mais alegre, mais bem disposto. (...)

-Isso é que dá criança cheirar- disse Dentinho.- Não tá acostumado, fica chapadão com a primeira carreira. (GOMES, 2006: 61)

Pelo vocabulário usado, pressupõe-se que o leitor tenha alguma familiaridade com o assunto, o que, em se tratando de adolescentes, é uma marca forte da presença de violência em seu dia a dia.

No momento do seqüestro, o narrador volta a mostrar os pensamentos de Lico, que buscam cativar a piedade do leitor e justificar sua ação.

Não passaria mais necessidade e prometia, a partir dali, nunca mais se meter em encrenca. (GOMES, 2006: 101).

Ao abordarem Marta com os meninos no carro, Dentinho lhe dá uma coronhada e pega o menino mais velho. O mais novo fica para Lico pegar:

Sempre agarrado ao banco, o garotinho olhou-o com raiva. E esse olhar desarmou Lico, que só foi capaz de dizer mansamente, enquanto estendia a mão:

-Vem pra cá, moleque. (GOMES, 2006: 111)

Já no cativo em Parelheiros, os dois criminosos consomem drogas antes de resolver como pedir o resgate.

Enquanto isso, a polícia age de maneira bastante eficiente nas investigações, mostrando que é capaz de mostrar bons resultados. Essa imagem é

oposta à imagem que temos dela no início do livro, quando um policial agride Lico desnecessariamente.

-Bom, pelo visto, há muitas pistas... A polícia está de parabéns. (GOMES, 2006: 161)

Durante toda a estadia no cativeiro, a postura de Lico em relação aos meninos é ambígua, como sua atitude com o seqüestro. Ele desamarra os meninos e se preocupa em alimentá-los, ainda que contra a vontade de Dentinho. Mesmo assim, tem seus rompantes de raiva contra as crianças:

-Já disse que não quero comer! – gritou Rodrigo com uma voz esganiçada. Lico levantou-se abruptamente e disse, pegando o outro sanduíche e o copo de leite:
-Quero que você se dane, moleque! Não quer comer, não come. Depois não vai ficar chorando que tá com fome.
E, furioso, saiu batendo a porta do cômodo. Mas, quando ia jogar o sanduíche pela janela, nas pirambeiras lá embaixo, voltou, abriu a porta do quarto novamente e pôs o sanduíche e o copo de leite no chão.
-Se ficar com fome... (GOMES, 2006: 131)

Os dois seqüestradores se revezam em ligar para a família para pedir o resgate, e Dentinho se altera pois fica receoso de que o empresário não vá pagar. Resolve ameaçar a integridade física das crianças, tentando cortar-lhes uma orelha. Lico enfrenta Dentinho e as defende.

No dia do pagamento do resgate, Dentinho descobre que o motorista foi interrogado pela família e entregou o plano. Perseguido pela polícia, Dentinho é ferido de raspão, volta nervoso para o cativeiro e resolve matar as crianças. Mais uma vez Lico interfere, e Dentinho atira nele. Por sorte, a arma emperra.

Nesse meio tempo, Lico, sem raciocinar sobre o que fazia, correu na direção dele e acertou-lhe uma violenta cabeçada. Com a pancada, Dentinho perdeu o equilíbrio, recuou, batendo os braços, como se fosse um pássaro estabonado, caindo de costas e rolando escada abaixo.

Recuperando-se do choque que sua reação causara, Lico desceu pulando os degraus e, chegando perto de Dentinho, inclinou-se. (...) pareceu que a cabeça dele estava quase toda virada para um lado, sinal de que talvez tivesse quebrado o pescoço. (...) teve então certeza de que ele estava morto. (GOMES, 2006: 171)

A redenção de Lico começa aqui, pois ao ver que Dentinho havia morrido da queda, Rodrigo, o menino mais novo, se aproxima e se senta a seu lado, dizendo que não foi culpa de Lico.

Ao pensar na mãe, ele voltou a chorar. Não estava arrependido por ter matado Dentinho; primeiro, porque havia sido um acidente e, depois, porque ele não prestava mesmo. Mas a morte do comparsa vinha pôr um fim àquela aventura estúpida e sem sentido. (GOMES, 2006: 170)

Lico continua se preocupando com os meninos, e sem Dentinho, seu tom com os eles muda, passa a ser mais protetor e de preocupação, beirando a camaradagem.

-Vou falar pro meu pai que você foi legal. –disse Beto.
-Eu também. (...)
-Vou contar pra polícia que você ajudou a gente.(...)
-Se quiser, eu falo pro papai te arrumar um emprego na fábrica dele. (...)
-Você é um cara legal, gostei de você.(GOMES, 2006: 172, 173)

O romance não termina com nenhuma sanção explícita a Lico. Depois de enviar os meninos para casa em um táxi e ganhar a confiança e carinho deles, Lico se vai, “indo em direção de não sabia onde” (GOMES, 2006: 174) e assim acaba o livro. É interessante notar que o autor deixa sob a responsabilidade do leitor fazer seu final, pois não lhe dá pista nenhuma. Cabe a nós fazermos um suposto

juízo de Lico, depois de analisar criticamente sua vida, suas dificuldades e sua postura quase heróica no seqüestro.

O autor deixa em aberto a questão da moralidade relacionada à violência urbana, em uma época em que justamente esse aspecto da prática social se discute diariamente. Sob a perspectiva do bandido, o jovem leitor é exposto ao outro lado da moeda, e ganha novas ferramentas para compreender o mundo em que vive, de maneira bastante real e crítica. Seu tom não é otimista, e não pretende esconder do leitor, mesmo este sendo sabidamente juvenil, os aspectos mais rudes e crus da realidade.

É que as coisas são sempre assim. Uns nascem numa boa, outros nascem numa pior e não tem como mudar isso. (GOMES, 2006: 173)

Obra de grande carga ideológica, *De Mãos Atadas* já traz em seu título a polifonia a que se propõe. Segundo JAGUARIBE,

a ambigüidade do “choque” decorre da própria relativização de valores e da perplexidade quanto ao significado da experiência. (...) Da perspectiva do criador artístico, entretanto, o uso do choque do real tem como finalidade provocar o espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico. Em qualquer dessas modalidades, o choque do real quer desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor sem que isso acarrete, necessariamente, um agenciamento político. (JAGUARIBE, 2007: 100)

Quem está de mãos atadas? Lico, por viver sem oportunidades e miseravelmente? As crianças, por estarem seqüestradas? O pai dessas crianças, que não tem dinheiro para pagar o resgate? Ou todos nós, leitores, que vivemos essa realidade diariamente, sob a constante ameaça da grave violência urbana, e com a eterna sensação de termos nossas mãos atadas, impotentes para resolver um problema de tamanha magnitude?

IV- CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não se deve esconder nada das crianças sob o pretexto de que são pequenas e de que ainda é cedo para tomarem conhecimento. Que idéia triste e infeliz!”

Príncipe Míchkin, personagem de *O Idiota*, de Fiódor Dostoiévski.

Tratar da temática da violência em literatura infantil e juvenil é esbarrar em uma abundância de opiniões envolvidas em polêmicas acerca do tópico. Alguns críticos se posicionam de maneira contrária e bastante assertivamente condenam qualquer insinuação violenta em arte infantil:

A posição de aceitação ou indiferença em relação à violência em todas as manifestações culturais, particularmente no caso da literatura, evidencia o fato de uma visão deformada e pessimista, em contraposição à perspectiva otimista da condição humana. (MORAES, 1991: 75)

Entretanto, baseando-nos nos estudos de COELHO, em relação aos contos de fadas, temos que

na aurora dos tempos era a violência da Natureza à solta e dos animais monstruosos, contra os quais o homem não tinha defesa. Depois, as ameaças, perigos e violências foram mudando de feição.(...) É de se compreender, pois, que as narrativas ancestrais registrassem essas ameaças e temores. (COELHO, 1991: 153)

Assim, a idéia de que literatura, segundo CÂNDIDO “é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal” (2000: 53) nos faz refletir sobre o uso de tal temática na literatura, especialmente no que se refere à literatura contemporânea, cujo leitor vive sob a ameaça da violência urbana. Desta

forma, acreditamos que a presença da violência na arte para crianças e jovens é homologada pela prática social de cada período, como pudemos vislumbrar com as análises dos livros aqui propostos.

O que pudemos constatar neste trabalho é que, como elemento interno e estrutural dos textos, a temática da violência depende desta homologação para ser entendida como tal, ou seja, um ato só passa a ser violento a partir do momento em que a sociedade o vê assim.

Em cada um dos três livros esse fenômeno se dá de maneira típica e diferente. Tanto *Sofia, a desastrada* / *Meninas exemplares* e *De mãos atadas* se baseiam em uma realidade muito próxima da criança leitora, ainda que de maneiras bastante diversas. A obra da Condessa se baseia em práticas familiares onde atos violentos são a base de uma educação que visa a manter uma ordem vigente. *De mãos atadas*, por sua vez, ficcionaliza uma realidade social próxima do leitor, mas não pretende quebrar paradigmas e sim, discuti-los. Isso é bastante claro por sua configuração de romance aberto:

No caso do romance aberto, o autor não elucida os seus leitores acerca do destino definitivo das personagens. (...) O leitor que procura no romance, sobretudo o entretenimento e a satisfação primária de sua curiosidade, experimenta, em geral, uma forte desilusão perante o final de um romance aberto, pois sente a falta do já mencionado capítulo conclusivo. (AGUIAR E SILVA, 1993: 727)

Ao deixar que Lico se vá sem que saibamos se ele é punido ou não por seus atos, ficamos com a tarefa de fechar, em nossa imaginação, o romance que ficou em aberto. Só podemos fazê-lo depois de refletir sobre sua situação e dela tirar nossas conclusões críticas.

Já em *Sofia* e *As meninas* temos a situação justamente oposta, pois não há abertura alguma para que o leitor proponha sua versão ou pensamento crítico. Lembrando-nos de que se trata de um romance de cunho exemplar, a palavra final deve estar com o adulto (seja o autor seja a mãe educadora no livro), e nenhuma liberdade de mudança é permitida ao jovem leitor.

Sangue Fresco, por sua vez, nasce em um contexto histórico de censura, e recorre a um imaginário mais ficcionalizado para abordar a realidade. É, assim, aparentemente mais distanciado dela, por se utilizar de recursos surreais para discutir o social. Como percebemos durante a análise deste livro, sua intenção é representar a violência não somente do período contextualizado, mas como instrumento de quebra de paradigmas, especialmente com a alusão aos guerrilheiros do Araguaia.

A temática aqui analisada, portanto, obedece à necessidade de ser elemento interno do texto para ser estrutural nas três obras, que a utilizam cada qual à sua maneira, em consonância com a prática social de cada período.

Em cada obra, também, podemos analisar a forma do discurso ideológico, através do posicionamento do narrador em relação à violência representada. O autoritarismo, quando se trata de violência, é praticamente obrigatório no discurso, ainda que sob vários revestimentos diferentes, como neste caso.

Considerou-se discurso autoritário aquele em que se abafam as vozes dos percursos em conflito, em que se perde a ambigüidade das múltiplas posições, em que o discurso se cristaliza e se faz discurso da verdade única, absoluta, incontestável.

Para reconstruir o dialogo desaparecido são, nesse caso, necessários outros textos que, externamente, recuperem a polêmica escondida, os choques sociais, o confronto, a luta.

A censura, nos regimes autoritários, a proibição da fala ao filho ou empregado “respondão” são, entre outros, meios de impedir que, pela intertextualidade externa, se retome o diálogo internamente perdido. (BARROS in BARROS et FIORIN, 2003: 6)

O discurso autoritário, como aqui descrito, é nítido em *Sofia/ As meninas*, quando analisamos a obra em si. Nestas obras, as vozes infantis são abafadas em nome da autoridade maior, que é a autoridade materna, sob a intenção da boa adequação social.

Já em *Sangue Fresco*, o discurso autoritário é o combatido pelos heróis do livro que buscam, justamente, que “se retome o diálogo internamente perdido”. Assim, apesar da presença do vilão estrangeiro que tenta ser autoritário, há uma instituição maior que é representada por ele, o governo militar brasileiro.

Em *De Mãos Atadas*, o discurso autoritário vem do material artístico representado, a implacável violência urbana que deixa as personagens acuadas e sem saída.

Nas três obras, podemos, assim, analisar as condições de dialogismo presentes, especialmente baseando-nos na questão do autoritarismo e visão ideológica da violência em cada uma delas.

Sofia, a desastrada e *Meninas exemplares* são obras predominantemente monológicas, onde uma voz apenas tem valor, encaixando-se na categoria de paradigma tradicional de Nelly Novaes Coelho. (ver quadro abaixo) O monologismo do texto, como já analisado acima, tem a intenção de se preservar a situação educacional do período, em uma obra pedagógica com forte caráter moralizante. Nos paradigmas tradicionais, temos a obediência absoluta à autoridade, a moral dogmática e a visão da criança como adulto em miniatura, o que deixa de lhe permitir voz sobre si e sobre suas próprias vontades.

Sangue Fresco, apesar de ser um livro que vai contra o autoritarismo político do período, também é predominantemente monológico,

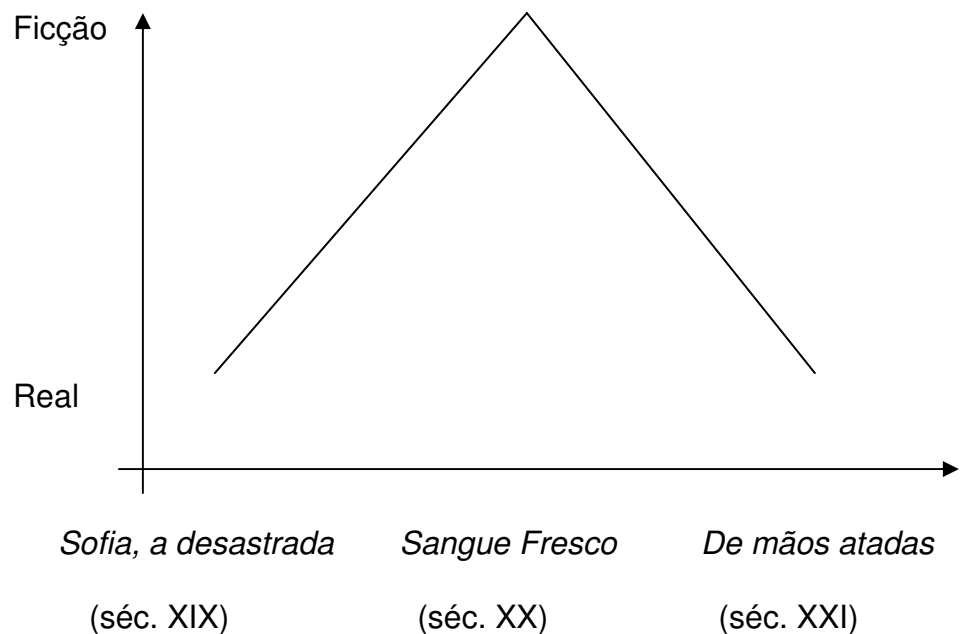
entretanto, dá valor único à voz da criança, em uma obra de poucas personagens adultas. Além disso, percebemos a voz do oprimido que luta por liberdade, em detrimento de um regime fechado e violento. A violência, aqui, é permitida e heróica no momento em que é usada em nome da liberdade, ou seja, a violência a favor do bem. Escrito no século XX, encaixa-se nos paradigmas emergentes propostos por COELHO, em que há um questionamento da autoridade, moral de responsabilidade ética e que vê a criança como ser em formação.

De Mãos Atadas, por sua vez, apresenta traços predominantemente polifônicos, como vimos em sua análise, uma vez que, além de se configurar como romance aberto, dá voz aos dois lados da história, abrindo a visão do leitor para problemas que não são sempre discutidos e compreendidos. A intenção notada não é de quebra de ordem vigente, mas sim de discussão e reflexão deles. Ainda que também se encaixe nos paradigmas emergentes, *De Mãos Atadas* merece uma nova análise de paradigmas, uma vez que representa uma nova criança, em uma era midiática que produziu um novo leitor, com novas perspectivas e características.

A seguir, apresentamos o quadro de paradigmas proposto pela teórica Nelly Novaes Coelho, em que nos baseamos neste trabalho:

Paradigmas Tradicionais	Paradigmas Novos (ou emergentes)
1. Espírito Individualista	1. Espírito Solidário
2. Obediência absoluta à autoridade	2. Questionamento da autoridade
3. Sistema social fundado na valorização do “ter” e do “parecer”, acima do “ser”.	3. Sistema social fundado na valorização do “fazer” como manifestação pública do “ser”.
4. Moral dogmática	4. Moral da responsabilidade ética, virtual, oscilante
5. Sociedade sexófoba	5. Sociedade sexófila
6. Reverência pelo passado	6. Redescoberta e reinvenção do passado
7. Concepção de vida fundada na visão transcendental da condição humana	7. Concepção da vida fundada na visão cósmica/ existencial/ mutante da condição humana
8. Racionalismo	8. Intuicionismo fenomenológico
9. Racismo	9. Anti-Racismo
10. A criança: “adulto em miniatura”	10. A criança: ser em formação.

Para finalizar, percebemos ao longo da análise que a violência como tema traça uma curva de proximidade com a realidade, que se aproxima muito dela na obra da Condessa e de Álvaro Cardoso Gomes e parece se afastar dela no livro de João Carlos Marinho. Elaboramos um gráfico para melhor representar nossa conclusão:



As situações de violência se aproximam da realidade nas obras da Condessa de Ségur e de Álvaro Cardoso Gomes, ainda que de forma bastante diferente, devido às práticas sociais características de cada período. Entretanto, as obras dos dois autores possuem uma coisa em comum: foram produzidas em regimes políticos de abertura e de livre expressão, enquanto o romance de João Carlos Marinho nasceu em um momento repressor em que a expressão artística devia vir mascarada por fortes metáforas. Assim, a violência em *Sangue Fresco* é mascarada por um alto grau de ficção, e apesar de parecer extremamente brutal (pela quantidade de sangue, partes de corpos, etc.) é mais afastada do leitor, e traz em si um traço humorístico praticamente ausente nas outras obras.

Assim sendo, como qualquer outra temática, a violência depende do momento social e histórico da obra e do leitor, e deve ser criticamente lida por ele. Esconder traços do dia a dia dos jovens leitores seria tratar a literatura com leviandade, deixando de lado uma de suas características mais importantes: a formação do indivíduo como tal.

V- BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Almedina, 1993
- ARIÉS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981
- _____. **História da Vida Privada 4**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética : a teoria do romance**. São Paulo: Ed. Annablume, 2002
- _____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, 2003
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise nos contos de fadas**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004
- BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a Fabricação da Realidade**. São Paulo: Cultrix, 1983
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin. Dialogismo e construção do sentido**. Campinas: UNICAMP, 2005
- CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000
- CARAM, Dalto. **Violência na sociedade contemporânea**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978
- CARVALHO, Bárbara Vasconcelos de. **Literatura Infantil, Visão Histórica e Crítica**. São Paulo: Global Editora, 1984
- CHAPLIN, Charles. **O Grande Ditador**. EUA: Warner Bros, 1940

- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil.** 4.ed.,
São Paulo: Ed. Ática, 1991
- _____. **Literatura Infantil. Teoria. Análise. Didática.** São Paulo: Ed.
Moderna, 2000
- DADOUN, Roger. **A Violência.** Porto Alegre: DIFEL, 1998
- D'ARAUJO, Maria Celina *et al.* (org) **A volta dos quartéis:** a memória militar sobre a
abertura. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **O Idiota.** São Paulo: Editora 34, 2002
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia das
imagens.** Rio de Janeiro, DIFEL, 1999
- ECO, Umberto. **Sobre a Literatura.** Rio de Janeiro: Record, 2003
- GADOTTI, Moacir. **História das Idéias Pedagógicas.** São Paulo: Editora Ática, 2004
- GOMES, Álvaro Cardoso. **De mãos atadas.** São Paulo: Editora Ática, 2006
- HOUAISS, Antônio *et* VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua
Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O Choque do real:** estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro:
Editora Rocco, 2007
- LOPES, Edward. **Discurso, texto e significação.** São Paulo: Ed. Cultrix, 1978
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da Literatura Comparada à
Teoria da Literatura.** Lisboa: Edições 70, 1998
- MACHADO, Ana Maria. **Contracorrente. Conversas sobre leitura e política.** São
Paulo: Ed. Ática, 1999
- MARINHO, João Carlos. **Sangue Fresco.** São Paulo: Ed. Global, 2003
- MICHAUD, Yves. **A Violência.** São Paulo: Ed. Ática, 1989

- MORAES, Antonieta Dias de. **Reflexos da violência na literatura infanto-juvenil.** São Paulo: Letras & Letras, 1991
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues; ESTEVES, Antonio R.; CAIRO, Luiz Roberto (orgs.). **Estudos de Literatura Comparada.** Assis: UNESP, 2005
- OZ, Amos. **De repente, nas profundezas do bosque.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- SEGÚR, Condessa. **Sofia, a desastrada / As meninas exemplares / As férias.** Tradução e adaptação de Herberto Sales. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004
- SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988
- TOLSTOI, Liev. **Ana Kariénina.** São Paulo: Cosac Naify, 2006
- WELLECK, René. **Teoria da Literatura.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.