

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

MATHEUS TAYLOR SOUZA BORGES

**PERCEPÇÕES, SENSACIONES E SENTIMENTOS DA MORTE:
LEITURA E ATUALIZAÇÃO DO OLHAR SOBRE A CRIANÇA EM
LOBATO, DUPRÈ E VIANA**

UBERLÂNDIA

2024

MATHEUS TAYLOR SOUZA BORGES

**PERCEPÇÕES, SENSACIONES E SENTIMENTOS DA MORTE:
LEITURA E ATUALIZAÇÃO DO OLHAR SOBRE A CRIANÇA EM
LOBATO, DUPRÈ E VIANA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, como requisito da obtenção do título de doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva

UBERLÂNDIA

2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

B732 Borges, Matheus Taylor Souza, 1995-
2024 Percepções, sensações e sentimentos da morte [recurso
eletrônico] : leitura e atualização do olhar sobre a
criança em Lobato, Duprè e Viana / Matheus Taylor Souza
Borges. - 2024.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.673>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Silva, Maria Ivonete Santos, 1955-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
 atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	30 de agosto de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:45
Matrícula do Discente:	12013TLT009				
Nome do Discente:	Matheus Taylor Souza Borges				
Título do Trabalho:	Percepções, Sensações e Sentimentos da Morte: leitura e atualização do olhar sobre a criança em textos da literatura brasileira				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 2: Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Kitsch, faits divers, entre outros recursos expressivos: análises de produções artístico-literárias modernas e contemporâneas				

Reuniu-se, na Universidade Federal de Uberlândia, Bloco U, Sala 209, e por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Maria Ivonete Santos Silva da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora do candidato; Regina Silva Michelli Perim da Universidade do Estado do Rio de Janeiro / UFRJ; Marília Simari Crozara da Universidade Federal do Rio Grande do Norte / UFRN; Leandro César Albuquerque de Freitas da Universidade Federal de Uberlândia/ UFU; Joana Luiza Muylaert de Araújo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Matheus Taylor Souza Borges, Usuário Externo**, em 30/08/2024, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Luiza Muylaert de Araujo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/08/2024, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leandro César Albuquerque de Freitas, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/08/2024, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Regina Silva Michelli Perim, Usuário Externo**, em 30/08/2024, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivonete Santos Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/08/2024, às 17:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marilia Simari Crozara, Usuário Externo**, em 01/09/2024, às 16:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5659259** e o código CRC **CFE63243**.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me sustentar nos momentos mais difíceis. Obrigado por prover os meios pelos quais pude adquirir o conhecimento necessário à produção deste trabalho.

Aos meus pais, Celio e Keila, que sempre acreditaram em mim. Obrigado por toda a dedicação, pelos ouvidos atentos e corações dispostos.

Às minhas avós, Adevaire e Efigênia, pelo carinho e cuidado. Obrigado pela sabedoria que não está nos livros.

À minha bisavó, Adolar, pelo exemplo de fé. Por ser capaz de ler o mundo sem conhecer as letras. Pelas histórias docinhas como o chá da senhora.

À Dona Maria Maia, avó do coração, e responsável por me apresentar a obra *A chave do tamanho*. Obrigado pelo encorajamento e os conselhos repletos de afeto.

Aos meus amigos, por compreenderem que a distância por vezes é necessária para a conclusão da pesquisa, mas por me oferecerem ouvido atento e ombro amigo sempre que precisei: Jaqueline Matias, Getúlio Tavares, Mariana Rocha, Ragzela Vazquez, Débora Sousa, Melissa Teixeira, Nilton Batista, Aline Rodovalho, Adriana Felipe, Flávia Alves, Larissa Cristine e Marília Crozara.

À minha orientadora, Maria Ivonete. Pela paciência e por acreditar em minha proposta de trabalho, pelos conselhos e pelo cuidado.

Aos meus diretores do Colégio Novo, Carlito e Jordana, por abrirem mão de meu tempo na escola para que pudesse me dedicar à conclusão da pesquisa. Obrigado por acreditarem em mim.

Aos meus alunos, responsáveis por refinar meu olhar e me sensibilizar. Obrigado pela oportunidade de aprender dia a dia com vocês.

RESUMO

Não é incomum que personagens infantis possam ser encontrados em obras da literatura brasileira, sendo elas voltadas ou não ao público infantil. No entanto, as escolhas realizadas nos diferentes contextos de criação desses personagens carregam grande complexidade, envolvendo uma gama de fatores que merecem reflexão. Assim, o presente trabalho possui como objetivo analisar como alguns autores do século XX – importante momento de transformação para a sociedade brasileira, inclusive no que diz respeito à legislação responsável por resguardar a criança e a infância – foram capazes de diferentes representações de personagens infantis em seus projetos estéticos, associados a experiências que remetam à morte como a guerra e o trauma. Sob a perspectiva teórico-crítica de Wolfgang Iser (2011), na qual estabelece a noção entre o jogo e a representação, se procederá a uma leitura crítico/reflexiva, visando à atualização do olhar sobre a criança representada no *corpus* literário selecionado nas obras *A chave do tamanho* (2021), de Monteiro Lobato, *Éramos Seis* (2012), de Maria José Duprè e nos contos *Olhos de fogo* (1981) e *A mulher das mangabas* (1974), ambos de Antonio Carlos Viana. Tendo em vista que essas obras apresentam personagens infantis, a pesquisa objetiva também observar as escolhas representativas feitas pelos autores, frente a seus próprios contextos de produção, avaliando variantes como momento histórico, público-alvo e as temáticas que cada autor relaciona à figura da criança nas obras mencionadas. Ao longo da pesquisa, investigam-se, ainda, os recursos composicionais que essas narrativas utilizam para driblar os instrumentos de controle do imaginário, conforme terminologia de Luiz Costa Lima, em *A Trilogia do Controle* (2007), ao associar a figura da criança a temáticas como a perda, a morte e autodescoberta, em processos de subjetivação, conforme refletiremos a partir das teorias de Michel Foucault acerca dos mecanismos de controle do sujeito em *Microfísica do Poder* (2001). Utilizaremos, também a teoria de Ariès (1981) para compreender a construção histórica da figura da criança, fazendo contrapontos com alguns momentos da legislação brasileira ao longo do século XX, buscando aclarar as relações existentes entre representação do elemento infantil, imaginário e poder nos recortes selecionados.

Palavras-Chave: Criança. Morte. Imaginário. Representação. Literatura Brasileira.

ABSTRACT

It is not uncommon for child characters to be found in Brazilian literature books, whether they are children oriented or not. However, the choices made in the different contexts of creating these characters carry great complexity, involving a range of factors which deserve reflection. Thus, the present study aims at analyzing how some authors from the 20th century - an important moment of transformation for Brazilian society, including what concerns the legislation responsible for protecting children and childhood - were capable of different representations of child characters in their aesthetic projects, associated with experiences that refer to death, such as war and trauma. From the theoretical-critical perspective of Wolfgang Iser (2011), in which he establishes the notion between game and representation, a critical/reflexive reading will be carried out, aiming to update the view on the child represented in the literary *corpora* selected in the books *A chave do tamanho* (2021), by Monteiro Lobato, *Éramos Seis* (2012), by Maria José Duprè and in the short stories *Olhos de Fogo* (1981) and *A Mulher das Mangabas* (1974), both written by Antonio Carlos Viana. Bearing in mind that these literary works depict child characters, the research also aims to observe the representative choices made by the authors, given their own production contexts, assessing variants, such as historical moment, target audience and the themes each author relates to the figure of the child in the texts mentioned. Throughout the research, the compositional resources that these narratives use to avoid the instruments of control of the imaginary are also investigated, according to Luiz Costa Lima's terminology, in *A Trilogia do Controle* (2007), by associating the child figure with themes such as loss, death and self-discovery, in processes of subjectivation, as we will reflect on Michel Foucault's theories about the subject's control mechanisms in *Microfísica do Poder* (2001). We will also use Ariès' theory (1981) to understand the historical construction of the child's figure, making counterpoints with some moments of Brazilian legislation throughout the 20th century, seeking to clarify the relationships between the representation of the child element, imaginary, and power in the segments selected.

Keywords: Child. Death. Imaginary. Representation. Brazilian Literature.

RESUMEN

No es inusual que los personajes infantiles se encuentren en obras de la literatura brasileña, ya sean dirigidas o no al público infantil. Sin embargo, las elecciones realizadas en los diferentes contextos de creación de estos personajes llevan una gran complejidad, involucrando una gama de factores que merecen reflexión. Así, el presente trabajo tiene como objetivo analizar cómo algunos autores del siglo XX – un importante momento de transformación para la sociedad brasileña, incluso en lo que respecta a la legislación responsable de proteger al niño y la infancia – fueron capaces de distintas representaciones de personajes infantiles en sus proyectos estéticos, asociados a experiencias que remiten a la muerte, como la guerra y el trauma. Bajo la perspectiva teórico-crítica de Wolfgang Iser (2011), en la que se establece la noción entre el juego y la representación, se procederá a una lectura crítico-reflexiva, buscando actualizar la mirada sobre el niño representado en el corpus literario seleccionado en las obras *A chave do tamanho* (2021), de Monteiro Lobato, *Éramos Seis* (2012), de Maria José Duprè y en los cuentos *Olhos de fogo* (1981) y *A mulher das mangabas* (1974), ambos de Antonio Carlos Viana. Teniendo en cuenta que estas obras presentan personajes infantiles, la investigación también tiene como objetivo observar las escojas representativas hechas por los autores, frente a sus propios contextos de producción, evaluando variantes como el momento histórico, el público objetivo y las temáticas que cada autor relaciona con la figura del niño en las obras mencionadas. A lo largo de la investigación, se investigan también los recursos composicionales que estas narrativas utilizan para sortear los instrumentos de control del imaginario, según la terminología de Luiz Costa Lima, en *A Trilogia do Controle* (2007), al asociar la figura del niño a temáticas como la pérdida, la muerte y el autodescubrimiento, en procesos de subjetivación, conforme reflexionaremos a partir de las teorías de Michel Foucault sobre los mecanismos de control del sujeto en *Microfísica do Poder* (2001). Utilizaremos también la teoría de Ariès (1981) para comprender la construcción histórica de la figura del niño, haciendo contrapuntos con algunos momentos de la legislación brasileña a lo largo del siglo XX, buscando aclarar las relaciones existentes entre la representación del elemento infantil, el imaginario y el poder en los recortes seleccionados.

Palabras clave: Niño. Muerte. Imaginario. Representación. Literatura Brasileña.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Rodapé contextual <i>Minotauro</i>	p. 30
Figura 2 – Rodapé contextual <i>Vigota</i>	p. 31
Figura 3 – Rodapé contextual <i>Uso de Armas</i>	p. 37
Figura 4: Gráfico <i>Crianças e adolescentes de zero a 14 anos de idade vivendo nas classes de rendimentos mais baixos – 2018</i>	p. 38
Figura 5: <i>Crianças trabalhando em fábrica no início do século XX</i>	p. 53
Figura 6: Manchete sobre prisão de um menor em 1915.....	p. 54
Figura 7: Gráfico: <i>Os pequenos na prisão; dados entre 1907 e 1912</i>	p. 54
Figura 8: <i>Foto de Maria José Duprè</i>	p. 67
Figura 9: <i>Pietà, de Michelângelo</i>	p. 85
Figura 10: <i>A árvore de Andry</i>	p. 88
Figura 11: <i>A correção</i>	p. 89
Figura 12: <i>A regra para a retidão</i>	p. 89

SUMÁRIO

RESUMO	7
DAS CRIANÇAS, DA LITERATURA E DAS ESCOLHAS	13
1. PERCEPÇÕES DA MORTE: A REPRESENTAÇÃO SUTIL	20
1.1 Detalhes	22
1.2 A família em questão	24
1.3 O olhar para a criança	29
1.4 O problema da censura	47
1.5 Duas propostas de representação	57
2. SENSACIONES DA MORTE: A REPRESENTAÇÃO COTIDIANA	72
2.1. Retornos necessários.....	73
2.2. Parênteses.....	79
2.3. Éramos seis: um espaço de memórias.....	88
2.4 As mãos que seguram o livro.....	100
2.5 Morte e Comunidade	111
3. SENTIMENTOS DA MORTE: CORPOS MARCADOS	118
3.1 A lei que guarda o corpo.....	119
3.2 Narrar para dentro	123
3.3 O corpo infantil como tessitura da dor.....	129
3.4 O luto pela infância.....	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS: CRIANÇAS POSSÍVEIS	142
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

O Major riu-se de novo. Ele ainda estava com a "ideia de gato" própria das gentes que possuíam tamanho. Emília tentou esclarecê-lo. Explicou aquela história da "ideia filha da experiência".

— A "ideia de gato", Senhor Apolinário, vinha da nossa antiga experiência de criaturas tamanhudas em relação aos gatos. Era a ideia dum animal perigoso para ratos, baratas e gafanhotos, mas inofensivo para nós. Agora, porém, temos de reformar essa ideia, como também temos de reformar todas as ideias tamanhudas, como por exemplo, a "ideia de pinto", a "ideia de leão" e tantas outras. E quem não fizer assim está perdido.

O Major não entendeu. Era a burrice em pessoa. Achou aquele sermão com cara de "coisa de livros". Monteiro Lobato (2021, p.39)

DAS CRIANÇAS, DA LITERATURA E DAS ESCOLHAS

A construção de uma investigação científica passa por escolhas responsáveis por direcionar o pesquisador rumo a seu objeto de análise e, visando compreender a organização das ideias aqui expostas, proponho dois movimentos iniciais: em primeiro lugar, faz-se necessário compreender as inquietações que levaram à construção deste trabalho e, em segundo lugar, a estrutura de sua organização.

Durante o curso de Letras, interessei-me, em grande parte, pela docência, mas também pela pesquisa, conceitos e proposições familiares à universidade pública brasileira, sempre associadas à extensão como tripés na construção do conhecimento. No entanto, na educação básica, a realidade costuma ganhar outras nuances. Quando se considera a diferença de públicos e a urgência com que tudo é imposto ao professor, por vezes utilizado apenas como um executor de apostilas no sistema privado ou de projetos, sempre urgentes, elaborados a partir de políticas públicas no sistema educacional brasileiro, os quais, muitas vezes, são pensados por pessoas que pouco ou nada conhecem da realidade escolar. É neste panorama delineado que me encontrava no momento em que ingressei no doutorado.

Embora a pesquisa do mestrado tivesse rendido bons frutos, percebi a necessidade pela mudança em meu objeto de estudo, constituído anteriormente por narrativas hispano-americanas com temáticas voltadas para a biopolítica e seus enfiamentos na contemporaneidade. Todos os dias, ao fechar os livros e desligar o computador, preparava-me para as manhãs e tardes seguintes nas escolas. O fato é que, o convívio diário com crianças das mais variadas raças e classes sociais me sensibilizou para outras temáticas. Meninos e meninas ora sorridentes, ora entristecidos, que brincavam de roda, machucavam-se e, por vezes, passavam por problemas com os quais eu, adulto, jamais havia precisado lidar. Surge ali uma inquietação, que se tornou curiosidade científica e esta pesquisa mostra parte das pegadas deixadas nos caminhos pelos quais enveredei.

A experiência da escola fez com que pudesse entrar em contato com diferentes crianças, pertencentes a distintas faixas etárias e classes socioeconômicas. Contemplar de perto essas diferenças fez com que pudesse notar a existência de infâncias plurais em um mesmo ambiente, à medida que é observado o acúmulo de saberes trazidos por cada um dos sujeitos a partir de suas experiências de vida, que nem sempre estão relacionadas ao que se costuma categorizar como um universo ideal da criança, se é que algum dia ele realmente existiu. A observação desses sujeitos da vida real fez com que pudesse voltar minha atenção e sensibilidade para

personagens infantis, sobretudo, considerando recortes temporais do século XX. A partir de textos selecionados dentro desse período, busquei trazer à tona experiências de infância nas quais crianças precisarão, cada uma à sua maneira, lidar com figuras costumeiramente dissociadas da noção de infantil, pois remetem à morte, como a guerra, o abuso e a própria morte. Mesmo não sendo bem aceitas no período em que foram compostas, essas obras conseguem obter êxito ao lançar mão de recursos estéticos capazes de se sobrepor aos interditos de cada época.

Embora a motivação para a pesquisa tenha partido de minhas experiências com crianças do mundo real, não serão elas os principais eixos norteadores do presente trabalho. Interessamos, aqui, perceber como o elemento infantil é representado em autores do século XX de maneiras distintas, não necessariamente relacionadas a uma literatura infantil, mas compondo variados projetos estéticos em cuja relação os elementos infantis deverão estar adequados de modo a obedecer a parâmetros de aceitabilidade de acordo com fatores como: época, público alvo entre outros elementos que formam parte de estratégias de controle do imaginário. Porém, antes de nos ater a aspectos diretamente ligados à teoria do controle, é importante que reflitamos sobre a própria complexidade subliminarmente inserida nas narrativas enquanto arte e mesmo nas mudanças em seu processo de propagação à medida que o texto escrito passa a ganhar prestígio enquanto instrumento legitimador sobre o texto oral.

As artes de ouvir e contar histórias são práticas que atravessam gerações. Seja por meio das narrativas dos mitos fundadores, as quais se propagam por séculos, seja pelas histórias do cotidiano, voltadas para os pequenos fatos que permeiam nosso dia-a-dia. O narrar é democrático, não exige o domínio das letras, nem uma determinada posição social, é necessário apenas que se viva para ter o que contar. Esses são os princípios da narrativa oral, como afirmam Scholes & Kellog, em sua obra *A Natureza da Narrativa* (1989). Sob essa perspectiva, poderíamos nos perguntar: qualquer um poderia ser um autor? Se considerarmos a noção de autoria ligada à capacidade de narrar inerente a qualquer ser humano: sim. No entanto, a partir da passagem de uma sociedade oral, para a grafocêntrica¹ os conceitos de autor e obra se afunilam.

As narrativas orais se propagavam por meio da contação de histórias e, por isso, era difícil identificar sua origem exata. A comunidade se apropriava do texto oral sem a preocupação com

¹ O uso do termo grafocentrismo, conforme contexto empregado por Scholes & Kellog (1989), não deve ser confundido com uma sociedade na qual a palavra escrita seja privilegiada e/ou acessível a todos. A escrita é, aqui, considerada legitimadora na forma de registro de documentações e até mesmo como suporte para narrativas, em detrimento da oralidade, embora a linguagem oral siga predominando por sua função comunicativa.

direitos autorais, permitindo que cada contador imprimisse características únicas à *performance*. Dessa forma, a narrativa passava a ser uma criação coletiva, fato que tornava difícil para o ouvinte escutar uma história contada exatamente do mesmo modo. A passagem da oralidade à grafia possibilitou o fenômeno da autoria, a qual se intensifica nos momentos históricos seguintes com o advento da imprensa e o surgimento do mercado editorial. O texto ganha a noção de propriedade, visto que surge do esforço de seu autor para configurar a narrativa de modo a priorizar a técnica escrita; nasce, então, o conceito de autor tal como conhecemos. Podemos, assim, ter acesso a textos distintos, que, mesmo lidos após cem ou duzentos anos, manterão as mesmas palavras preservadas *ad infinitum*. Nesse contexto, não mais dependerão nem mesmo do papel, perecível com a passagem de tempo, pois agora encontram abrigo na internet. Na atualidade, podemos perceber, inclusive, o surgimento de suportes que ajudam não somente na preservação da palavra escrita, mas também do próprio texto oral. Os podcasts, muito similares aos programas de rádio, oferecem a praticidade das gravações, trazendo liberdade ao ouvinte para reproduzir não só músicas, mas também *audiobooks* e narrativas variadas que circulam por esse novo suporte.

A lógica da preservação parece nos oferecer quase um milagre: o acesso a conhecimentos produzidos no decorrer de milênios sempre na palma de nossas mãos. No entanto, mais do que simples histórias, o texto escrito carrega os costumes e os pensamentos de uma época, os quais nem sempre serão de fácil aceitação para as gerações posteriores, frente às mudanças sociais trazidas pelo tempo, ou mesmo pela simples mudança vocabular, a qual, por exemplo, faz de um texto escrito por Camões um objeto digno de traduções para leitores do século XXI.

Essas marcas temporais, que, muitas vezes, dificultam a propagação de determinadas produções, criam campos de aceitabilidade para a recepção de determinadas produções e até mesmo para a adaptação de alguns textos, – assunto tão profícuo que poderia nos render outro trabalho. Chamo a atenção aqui para um aspecto ainda mais relevante no quesito aceitabilidade: o campo do inaceitável. A título de ilustração, podemos pensar que, se não tivéssemos experiências dolorosas, como a do Holocausto, a aceitabilidade de obras que até hoje defendem a segregação como um modo de vida e não como crítica poderiam facilmente compor nossas prateleiras literárias. De modo semelhante, produções de cunho escravagista realizadas em nossos dias seriam dignas de punição penal, o que não causou problemas a José de Alencar, por exemplo, quando lança o cômico *O Demônio Familiar* no ano de 1857². Todas essas imagens,

² A peça de José de Alencar possui como trama central a história do escravo doméstico Pedro, um menino que deseja se tornar cocheiro, mas, para isso, precisará casar seu senhor, Eduardo. Tendo em vista atingir seu objetivo, o escravo lança mão de várias estratégias como mentiras e enganações, inescrupulosamente.

tidas hoje como inaceitáveis, só o são por decisões que podem soar nada literárias, integrando o campo do que Roberto Esposito (2009) denomina biopolítica a partir de Michel Foucault (2001, 2008), ou seja, mecanismos que regulam a vida e a morte por meio de aparatos cívicos e biológicos, os quais hoje demonstram que não há uma raça superior, porém outrora serviram como plataforma para experimentos como os de Josef Mengele nos campos de concentração, tendo em vista a construção de uma raça ariana pura. Mais uma vez poderíamos nos perguntar: até aqui, onde está a literatura? Visceralmente próxima. E voltarei sempre a esse ponto ao longo desse estudo.

O mesmo mecanismo que regula e assegura a heterogeneidade em nossos dias, também o faz com a homogeneidade em movimentos como nazismo, não com a facilidade que pode parecer, conforme ainda veremos, mas de maneira a moldar a sociedade e sua produção de acordo com os interesses biopolíticos vigentes. A chave para isso? O imaginário. Até aqui, parecemos ter nos atentado apenas a grandes eventos históricos, mas para que estes pudessem ocorrer, as principais mudanças e implicações do controle do imaginário (Costa Lima, 2007) se dão no ordinário, em pequenas alterações que paulatinamente levam a eventos maiores.

Em menor escala, alguém poderia acusar um vizinho de afanar algumas ferramentas e justificar que isso se daria por ser judeu. Em maior escala, poderia estender a alcunha de desonesto a todos os judeus e assim torná-los um problema social. A biopolítica age no ordinário. No entanto, de que maneira tais reflexões poderão nos ajudar com a literatura, sobretudo se quem me lê se interessa pela proposta inicial do trabalho, que seria a mudança na representação literária da criança frente à morte?

A resposta poderá ser encontrada ao longo de todo esse trabalho. Em primeiro lugar, nós pensaremos sobre o modo como a criança e a infância são fenômenos modernos, conforme elucidará Phillippe Ariès (1981), um entre vários teóricos que comentam o modo de ser da criança em face do fenômeno moderno e contemporâneo. De maneira complementar precisaremos nos atentar a fenômenos como a escola e a formação de leitores no Brasil, bem como as escolhas do mercado editorial, tendo em vista perceber a aceitabilidade de certas representações infantis frente a essas duas instâncias reguladoras do imaginário e da produção de conhecimentos, até chegar às visões de criança e de infância apresentadas por Monteiro Lobato, Maria José Duprè e Antônio Carlos Viana na literatura.

Por vezes, precisaremos nos deslocar por alguns cenários que parecerão distantes da crítica literária, como a história da legislação brasileira frente à regulamentação da criança perante a lei, o que não deverá ser encarado como uma fuga ao fenômeno literário, mas como um distanciamento contextual necessário para que possamos compreender a multiplicidade de

variáveis formadoras da representação literária e também seus interditos, ou, amparado pelas palavras de José Saramago (1998) “É preciso sair da ilha para ver a ilha. Não nos vemos se não saímos de nós”, assim, tudo nos será útil como forma de ampliação contextual. Adentremos em nossos estudos propriamente ditos.

No primeiro capítulo será abordada a obra de Monteiro Lobato, de modo específico *A Chave do Tamanho* (2021), bem como sua associação com a temática da Segunda Guerra Mundial. Para isso, refletiremos sobre o papel social da criança e da infância a partir de Ariès (1981), passando pela obra *Pedro Coelho* (1903), de Beatrix Potter, tendo em vista observar a partir de Peter Hunt, em *Crítica, Teoria e Literatura Infantil* (2010), a problemática por trás das adaptações, que, muitas vezes, descaracterizam o objeto original em prol de interesses mercadológicos.

Esse percurso contará com alguns fatos que cercam a produção infantojuvenil de Lobato, passando ainda por reflexões a respeito dos instrumentos de controle do imaginário e sua aplicação no trabalho com o texto literário, sobretudo no que diz respeito à elaboração de obras. Chegaremos, então, a um paralelo entre a representação da criança em Jorge Amado e Monteiro Lobato, os quais, apesar de haver sido contemporâneos, traçaram seus projetos estéticos voltados a públicos distintos. Após encerrar essas reflexões, passe-se então ao próximo projeto estético, mais próximo da metade do século XX e marcado por um público leitor distinto daqueles vislumbrados por Lobato e Amado.

Na segunda seção, passaremos à obra de Maria José Duprè, entretanto, antes que ingressemos no principal corpus literário desta seção – *Éramos seis* – será necessário compreendermos o cenário no qual essa autora se encontrava. Assim, revisitaremos as escolhas estéticas e a concepção de criança adotada por Monteiro Lobato e Jorge Amado associadas à teoria do *bom-selvagem*, de Jean Jacques Rousseau em seu diálogo com o Romantismo Brasileiro na chamada Geração Indianista. Na sequência, passaremos pela autobiografia de Maria José Duprè, intitulada *Os Caminhos* (1969), a qual nos fornecerá rico material sobre uma biografia pouco divulgada, além de nos ajudar a desfazer alguns equívocos encontrados em mecanismos de busca da internet, os quais apontam para um perfil errôneo da autora.

Após os dois tópicos iniciais, os quais possuem um viés contextual, analisaremos a concepção de criança apresentada na obra *Éramos seis*, compreendendo o papel de influência dos Romances de Formação e do público leitor feminino sobre a representação dos elementos infantis e da concepção de criança encontrados na obra de Duprè (2012). Ao olhar para o cenário e costumes representados pela autora, terminaremos a seção com a análises referentes às

representações da morte e dos ritos fúnebres associados ao cotidiano da sociedade brasileira do início do século XX em diálogo com as teorias de Ariès (1981).

A última seção deste trabalho se deterá em revisitar o modo como a legislação brasileira mudou suas referências à criança e a à infância ao longo do século XX, em diálogo com as teorias de Ariès (1981) sobre o papel da família e de Foucault (2008) a respeito da temática do poder sobre os corpos infantis. Assim, este bloco privilegiará personagens presentes em dois contos de Antônio Carlos Viana, submetidos a condições que fogem às prescrições da lei em produções que abordam temáticas tais como o abuso, o abandono e morte diretamente relacionadas a crianças, sendo considerados *temas fraturantes*.

Por fim, passa-se às conclusões, onde são tecidas as reflexões finais a respeito das relações representativas de personagens infantis e da infância e suas modificações ao longo do século XX, sobretudo em suas relações com temáticas associadas à morte. Pretende-se, assim, ajudar a lançar luz sobre essa temática e contribuir com reflexões que ajudem a ampliar o entendimento sobre o campo da representação.

“A situação era tão nova que as suas velhas
ideias não serviam mais.”

Monteiro Lobato (2021, p. 19)

1. PERCEPÇÕES DA MORTE: A REPRESENTAÇÃO SUTIL

Contar e ouvir histórias, uma arte milenar. Desde os primeiros registros da existência do homem sobre a face da Terra, as marcas da vida podem ser vistas nas paredes das cavernas e em vestígios de artefatos. Uma habitação que não ocorre apenas de maneira física, mas em narrativas que desafiam a mera catalogação cronológica ou em gêneros literários, tantas vezes forçadas.

Ainda que o conhecimento, durante vários séculos, tenha se desenvolvido de maneira compartimentaria, na atualidade temos pesquisas que remetem a uma chamada visão sistêmica da vida. Essa linha teórica resgata aspectos da natureza humana que não podem ser compreendidos em estudos meramente biológicos, mas em um conjunto de características formadoras do indivíduo e das sociedades sob uma perspectiva global da existência. Antropologicamente, as informações anteriores podem ser animadoras, mas, para nós, críticos e admiradores da literatura, o que isso implicaria?

Em estudos recentes, publicados por Fritjof Capra e Pier Luigi Luisi (2014), os pesquisadores partem de pressupostos sócio/biológico/comportamentais para nos levar à compreensão da vasta teia de características formadoras da natureza humana, responsáveis por distinguir o homem dos demais seres. Somado aos estudos genéticos e evolucionais, os autores, em *A Visão Sistêmica da Vida: uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas* (2014), realizam uma série de reflexões que versam desde as eras pelas quais a vida humana pode ser catalogada até aspectos concernentes à arte, apontada como um dos fatores determinantes para lançar luz sobre a própria existência do homem.

Dessa forma, Capra & Luisi (2014) utilizam as cavernas *Chauvet* e as pinturas de *Lascaux* como exemplos de projeção da vida humana sobre a arte. Mas, como tais pesquisas poderiam contribuir para os estudos literários?

A perspectiva sistêmica assume diferentes mecanismos como componentes da vida e da história humanas. Logo, experimentalismo científico e estudos da linguagem não estão em polos distintos, mas se inscrevem em um mesmo campo constitutivo do homem, composto fisicamente enquanto corpo e por características formadoras da sua humanidade, como a linguagem e o pensamento, além de outros fatores ainda inexplicáveis, conforme afirmam Capra & Luisi (2014).

Se voltamos nossos olhos para as primeiras narrativas das quais se têm notícias, o teor criacional pode ser notado de maneira quase unânime. Capra & Luisi (2014) apontam que o homem é marcado por uma busca pela completude e integração com o meio no qual está inserido. Dessa forma, não basta simplesmente existirmos como seres físicos e materiais, pois a busca pela completude exige o exercício de uma consciência mais elevada de si mesmo, do outro e do mundo circundante.

Portanto, não bastaria ao homem apenas ocupar lugar no espaço: ele deve se conectar ao mundo de todas as formas possíveis, sendo a linguagem uma de suas maiores habilidades para desencadear novas possibilidades de conexão. Para pesquisadores como Robert Scholes e Robert Kellog (1989), narrar faz parte da própria natureza humana tanto quanto qualquer necessidade fisiológica. Dessa forma, discorrer a respeito das narrativas construídas pelo homem ao longo dos séculos é também aclarar o próprio processo de existência e desenvolvimento humanos, formando campos indissociáveis.

Em sua obra *Literatura e Sociedade* (1980), Antônio Cândido aborda aspectos da vida social presentes na representação literária e pelos quais tanto a vida pode ser interpretada e ressignificada pelo viés da arte, quanto a arte pode ser inspirada por fatores da própria vida. Essa relação entre literatura e vida social faz com que retornemos à teoria de Capra e Luisi (2014) sobre os polissistemas ao abarcar variantes socio/histórico/político/culturais, enxergando as ciências de maneira menos estanques, na busca por semelhanças capazes de ampliar as fronteiras da interpretação. Esse olhar faz com que consigamos abarcar mais percepções, sensações e sentimentos em nossos exercícios de análise literária ao considerar elementos que podem surgir para além do texto literário.

Isso porque o trabalho com o fenômeno literário e, especificamente, com algumas temáticas também obedecerá a uma teia de fatores que, para uma compreensão mais adequada, necessitam ser investigados sob o viés do contexto de produção capaz de possibilitar o surgimento de determinadas narrativas. Sabendo que a temática da morte funcionará como eixo central para todo o trabalho aqui desenvolvido, esta seção privilegiará representações sutis dessa temática, entendidas como percepções.

A Associação Americana de Psicologia define a percepção como um processo de se tornar consciente de algo, combinando a representação de sinais sensoriais à representação do mundo externo. Perceber é, portanto, uma experimentação ao mesmo sutil e intensa, capaz de determinar não apenas a importância do fenômeno, mas, principalmente, a capacidade de

transformar por meio de inquestionável revelação, a natureza em si do fenômeno. É dessa forma que a morte se mostrará, inicialmente, aos leitores infantis.

A presente seção analisa a introdução da temática da morte associada à Segunda Guerra Mundial na obra *A chave do tamanho* (2021), de Monteiro Lobato avaliando condições como o contexto de produção e o público frente às dificuldades do trabalho com essa temática voltada aos leitores infantis da primeira metade do século XX. Além disso, também são propostas reflexões a respeito das crianças representadas por Monteiro Lobato, em paralelo aos *Capitães da Areia* (2009), de Jorge Amado, visando traçar uma imagem do público leitor que se desejava representar nas narrativas de Lobato frente à verdadeira realidade das crianças brasileiras demonstrada a partir de dados da época.

1.1 Detalhes

Uma criança se despede de olhos marejados do abraço paterno. O trem se distancia e mãos agitadas se separam após um adeus prolongado, talvez eterno. Essa cena poderia ser parte de um drama literário ou até mesmo de um filme, mas pude vê-la em um telejornal, em canal aberto, que noticiava o início do conflito entre Rússia e Ucrânia no ano de 2022. Os personagens com identidades desconhecidas eram pai e filho despedindo-se após a permissão de evacuação do país para mulheres e crianças.

O diálogo entre História e Literatura se dá de maneiras distintas e, por diversas vezes, muito produtivas, como veremos a seguir, visto que, apesar dessas ciências possuírem objetivos diferentes, compartilham a arte de narrar e seus desdobramentos na percepção humana do mundo. É interessante ressaltar que essas duas ciências nem sempre foram vistas como discursos dissemelhantes, chegando a integrar um mesmo universo de pesquisa e análise, no entanto, mesmo com a especificação de cada um desses campos de estudos, um ainda se vale do outro de maneira complementar, como veremos a seguir.

Em seu texto *Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito* (2007), Carlo Ginzburg discute a respeito da definição terminológica de *micro-história* como uma etiqueta a ser preenchida, no entanto, não é o êxito na busca por essa definição que nos despertará o interesse na reflexão que será proposta adiante, mas a visão sobre o literário apresentada em uma anedota ilustrativa contada pelo autor, a qual retira da obra *As Flores Azuis*, de Raymond Queneau:

- O que o senhor gostaria de saber exatamente?
- O que você acha da história universal em geral e da história em particular? Sou todo ouvidos.
- Estou muito cansado. - disse o capelão.
- Depois você descansa. Diga uma coisa: esse Concílio de Basileia é história universal?
- É, sim. História universal em geral.
- E meus canhões?
- História geral em particular.
- E o casamento das minhas filhas?
- Mal é história dos acontecimentos. Micro-história, no máximo.
- O quê? - berra o duque de Auge. - Que diabo de língua é essa? Hoje é por acaso a sua Pentecostes?
- Queria me desculpar, senhor. É o cansaço, sabe (GINZBURG, 2007, p. 253-254).

Comparado ao conceito de História como a Ciência que narra os grandes acontecimentos da humanidade, o uso do termo micro pareceu ao duque de Auge uma tremenda ofensa. Porém, é no pequeno e no efêmero que a Literatura pode encontrar objetos com grande potência exploratória.

Sob o olhar literário, é possível que alguns elementos da realidade considerados efêmeros possam assumir protagonismo. Em seu texto intitulado *Detalhe* (2011), James Wood chama a atenção do leitor para um fato interessante, o qual parece estar relacionado à narrativa de um acontecimento verídico:

Em 1985, o alpinista Joe Simpsom, a 7 mil metros de altitude nos Andes, escorregou de uma parede de gelo e quebrou a perna. Dependurado nas cordas sem poder fazer nada, ele foi abandonado por seu parceiro de escalada, que o deu por morto. À cabeça de Joe veio, de repente, a música de Boney M, “Brown Girl in the Ring”. Ele nunca gostara da música e ficou furioso com a ideia de morrer justo com essa trilha sonora. Na literatura, assim como na vida, muitas vezes a morte vem acompanhada de coisas irrelevantes (...) (WOOD, 2011, p. 67).

A história da quase morte de Joe Simpsom poderia ser uma tragédia lida em qualquer periódico ou exibida em telejornais, devido às condições adversas enfrentadas pelo alpinista, mas não o é. A inserção do detalhe da canção *Brown Girl in the Ring*, da qual Simpsom não gostava, confere ares de comicidade à narrativa. É isso que se pretende observar: o efeito do que parece efêmero para a construção de alguns textos literários.

Em primeiro lugar, se desejamos aguçar o olhar para o que faz dos detalhes uma importante característica do literário é interessante que se perceba a contraposição entre o real e o fictício, visto que “a literatura é diferente da vida, porque a vida é cheia de detalhes, mas de maneira amorfa, e raramente ela nos conduz a eles, enquanto a literatura nos ensina a notar” (Wood, 2011). Mas o que tornaria o objeto literário tão diferente? Talvez essa resposta possa ter relação com a capacidade apontada por Carlo Ginzburg (2007) para a definição de *micro-*

história como uma redução da escala de observação para tornar protagonista um simples detalhe, ou até menos que isso.

Na cena que abre este capítulo, a guerra é uma realidade, assim como o adeus e a saudade. Tais fatos são a construção do presente que se tornará História, com H maiúsculo, ou ainda macro-história, como define Carlo Ginzburg, contexto tão grande que apaga as pequenas histórias de separação e perda de pessoas comuns. Em meio a esses cenários, a literatura, com sua característica de *presentificação* (Schollhammer, 2009, p. 11), ou seja, da tentativa de se traduzir em arte fatos marcantes do período temporal em que o artista está inserido em uma conexão com o tempo presente experienciado pelo autor/artista, ajuda-nos a olhar para o micro, aquilo que há de particular nesses grandes momentos e, muitas vezes, não recebem notoriedade em contraste com os recortes de realidade sobre os quais a História escolhe lançar luz. Assim, nas próximas páginas, veremos um pouco sobre o modo como a literatura representa esses momentos, especialmente quando trazemos à tona o elemento infantil que poderá contrastar com alguns dos cenários apresentados ao longo da História e passar por diversas modificações que docilizaram a figura da criança no imaginário popular ao homogeneizá-la visando atender a padrões de aceitabilidade.

1.2 A família em questão

Na presente sessão, proponho como tema central a análise da obra de Monteiro Lobato, *A chave do tamanho* (2021), e a exploração do perfil da criança representada pelo escritor brasileiro. Para iniciarmos nossas reflexões, convém ressaltar o motivo da escolha desse autor frente a um cenário tão vasto como o que se costuma denominar literatura infantojuvenil. Em primeiro lugar, a designação de Lobato não se dá de maneira aleatória, senão tendo em vista o que a obra do autor representa para o cenário da literatura nacional, e por que não, universal, sem qualquer outro adjetivo. Assim, muito embora o autor represente um marco para a construção de uma linha da literatura brasileira dedicada ao público infantil, pensaremos a referida obra de Lobato a partir da representação dos personagens infantis em um determinado contexto histórico/social e não sob um viés de análise infantil ou juvenil, visto haver linhas de pesquisa dedicadas somente a estas análises e que não nos competem no momento, pois incorreríamos em superficialidade por não ser este o viés proposto pelo presente trabalho.

Visamos, portanto, à compreensão da construção dessas figuras e sua relação com elementos do contexto histórico da Segunda Guerra Mundial e que a sociedade da época tentava afastar da infância, tais como a guerra e a morte, devido a uma necessidade de mudança na

concepção de infância e de criança no imaginário popular, essencial ao desenvolvimento de um país que se desejava preparado para o processo de industrialização. Era preciso prolongar a infância, fazendo com que as crianças fossem tuteladas por mais tempo e, assim, pudessem dedicar um período maior à qualificação da mão de obra, mas, até aqui parece haver pouco de literatura, no entanto o modo como ela se comportará nesse cenário é de total interesse para que possamos compreender o fenômeno da representação aqui presente.

Nesse sentido, voltemos mais uma vez ao texto oral, o qual perdeu tanto espaço em nossa sociedade com o advento do registro das produções escritas³. As maiores histórias já conhecidas pela humanidade, como a *Odisseia*, de Homero, carregam elementos que as conectam diretamente à tradição oral, a qual por muitos séculos foi a responsável pela transmissão das mais diversas histórias, dando vida aos mitos e às lendas que, antes da ciência, já foram capazes de dar sentido a grande parte do que o homem necessitava para considerar seu lugar no universo, porém tais formas perderam espaço, a ponto de caírem em ostracismo quando passamos a considerar a cultura escrita como legitimadora de saberes.

A valorização do impresso faz com que as narrativas possam ser armazenadas e, posteriormente, catalogadas de acordo com características comuns, como, por exemplo, o público ao qual se destinam. Assim, passa-se também a definir uma literatura infantil com base em diversos parâmetros, os quais, muitas vezes, são mais ideológicos que estéticos. Ainda sobre a importância da narrativa oral Maria Auxiliadora Fontana Baseio, na obra *Mitos e Lendas* (2012), dirá:

O nascimento da literatura infantil, segundo essa concepção, ocorreu, provavelmente, quando pela primeira vez o homem teve o impulso de se comunicar cantando e contando histórias. Evidentemente sua marca é a oralidade e sua essência é o pensamento mágico. Esse narrar primordial do homem nasceu da necessidade de explicar fatos que o assombravam, sobretudo fenômenos naturais. Na tentativa de definir o desconhecido para compreendê-lo e dominá-lo, o homem criou histórias que trazem muito da intuição, da emoção, da sensibilidade. Essa oralitura (literatura oral) inaugural, tecida pela imaginação coletiva por meio do gesto vocal sem marcas de autoria (...) As formas simples são consideradas fontes importantes da memória popular e guardam íntima relação com o folclore. Por meio delas, crianças e jovens podem penetrar da alma de um povo para desenvolver conhecimento sobre outras culturas e consciência sobre a própria cultura (BASEIO, 2012, p.9-10).

Não desejo que meu leitor imagine, aqui, um estudo que diminua a contribuição dos estudos das literaturas literatura infantil e infantojuvenil, ou ainda supervalorizar a oralidade, no entanto, é importante considerar as formas de manifestação literária como mutáveis e

³ É importante destacar que a passagem da oralidade à escrita foi um fenômeno gradual, tendo em vista até mesmo o desenvolvimento paulatino da escrita e de seus suportes como o papiro e o pergaminho até chegar ao papel.

moventes, visto que será esse o pressuposto responsável por guiar nosso trajeto pelas diferentes representações da criança em recortes do século XX. Interessa-me o que há de literatura nessas obras por seu caráter estético e representativo. Para me fazer entender de maneira mais clara, atentemo-nos a algumas características apontadas por Leonardo Arroyo (2011) em sua obra *Literatura infantil brasileira*, lançada em 1968 e considerada uma obra precursora desses estudos no Brasil.

Para Leonardo Arroyo (2011), a literatura infantil, desde suas origens, remonta a um cenário problemático, fato que não se restringe ao Brasil. Isso porque seu contexto de produção estaria associado ao que o autor denomina *temas de circunstância*, ou seja, relações técnico-pedagógicas as quais ganham variações no tempo e espaço da cultura humana. Observemos uma ilustração feita por Arroyo:

A afirmação ilustra-se com os cuidados com que se vigiam as edições modernas dos clássicos, como Perrault e Andersen, e não poucas estórias tradicionais colhidas das *Mil e uma noites*. Se prestarmos atenção às edições dos autores dos séculos XVIII e XIX, comparando-as com as mais modernas, vamos constatar diferenças fundamentais na construção e no desenrolar do tema, bem como na utilização da linguagem e do vocabulário (ARROYO, 2011, p. 11).

A partir desse ponto, o texto de Arroyo dará início a uma síntese sobre a natureza específica da literatura infantil, a qual contaria sempre com um peso específico invariável “Mudam as formas, o revestimento, o veículo de comunicação, que é a linguagem” (Arroyo, 2011, p. 12). Na sequência, Arroyo versará sobre aspectos que seriam definidores de uma literatura infantil, permeados por instrumentos de cunho pedagógico responsáveis pela delimitação do adequado e inadequado na leitura para crianças, tema interessante à nossa discussão ao longo desse trabalho, mas que voltará à tona em momento oportuno.

Se, por um lado, Leonardo Arroyo propõe uma literatura infantil com características próprias e transfiguradas por elementos como o suporte e a linguagem para se adequar às exigências culturais de uma época, por outro, separo o que há de infantil e atrevo-me a emprestar essas características à Literatura como um todo. Não parto do pressuposto anterior como forma de descaracterizar a literatura infantil ou juvenil, mas por acreditar que se a busca de Arroyo era por particularidades dessa literatura, tais elementos, sozinhos, não conseguiriam obter êxito nessa empreitada.

Para compreendermos melhor as afirmações anteriores, observemos os apontamentos do teórico Karl Eric Schollhammer, em sua obra *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009). No referido trabalho, o crítico literário desenvolverá ideias concernentes às tendências notadas na

literatura brasileira contemporânea, não só no que diz respeito a temáticas, como também aspectos estéticos, os quais partem de recursos como o hibridismo entre gêneros textuais, possibilitando criações, a exemplo do *romance-reportagem*.

Nas tendências apontadas pelo crítico surge a denominada *presentificação*. Essa característica pode ser definida pelo desejo de presente notado em diversos autores ao longo de décadas, não só na literatura contemporânea. Cabe neste ponto, inclusive, considerar as próprias reflexões de Schollhammer (2009) a respeito da noção de contemporâneo responsável por nomear sua obra e que está intimamente conectada à *presentificação*. Logo na abertura de sua obra, o crítico literário levanta diversas hipóteses sobre o significado do termo contemporâneo na atualidade, no entanto, utilizará das definições de Giorgio Agamben e dos diálogos com Roland Barthes como principais aportes para explicitar sua perspectiva do que seria o contemporâneo aplicado aos textos literários e ao trabalho de escrita:

O filósofo Giorgio Agamben tentou recentemente (2008) responder à pergunta “O que é o contemporâneo?”, recuperando a leitura que Roland Barthes fez das “Considerações intempestivas”, de Nietzsche, aproximando o contemporâneo ao intempestivo. “O contemporâneo é o intempestivo”, diz Barthes, o que significa que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com o seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo.(...) Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com o presente com o qual não é possível coincidir (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9-10).

A partir da perspectiva de contemporâneo elucidada, Schollhammer (2009) considera em sua obra a literatura contemporânea como aquela capaz de comunicar aos leitores no momento em que estiver sendo lida. O crítico literário diferencia, assim, o termo “literatura contemporânea” de “tendências contemporâneas”, sendo as últimas os recursos estéticos observados nas produções de um determinado recorte cronológico – no caso de suas obras, produções a partir da década de 1970. No entanto, algo que Schollhammer (2009) observará como uma constante é o desejo dos autores de comunicar, por meio de seus textos, a atmosfera do contexto histórico/social em que está inserido, atravessado, muitas vezes, pela impossibilidade desse movimento de se fazer atual.

Observemos que há pontos de contato entre as teorias de Arroyo (2011) e Schollhammer (2009) se levamos em conta as mudanças sofridas na produção do texto literário a partir dos acontecimentos e das necessidades representativas de uma determinada época. Esse desejo pelo presente, pelo ser atual, faz com que, mesmo textos consagrados, ganhem novas versões, conforme demonstrou Arroyo (2011), articulados aos costumes e àquilo que pode ser considerado tolerável dentro de uma determinada época. É possível perceber não haver tanta

diferença daquilo que Schollhammer aponta sobre a literatura contemporânea, assim, volto a afirmar, antes de ser literatura infantil ou juvenil, esses textos são simplesmente literatura e merecem ser lidos como tal. Dessa forma, caso decidisse aqui categorizar as obras apresentadas ao longo deste trabalho apenas pelas figuras infantis que nelas aparecem, poderia cair no engodo anunciado por Maria Teresa Andruetto, em sua obra *Por uma literatura sem adjetivos* (2012):

A tendência é considerar a literatura infantil e/ou juvenil basicamente pelo que tem de infantil ou juvenil é um perigo, uma vez que parte das ideias preconcebidas sobre o que é uma criança e um jovem e contribui para formar um gueto de autores reconhecidos, às vezes até mesmo consagrados, que não tem valor suficiente para serem lidos por leitores tão somente. Se a obra de um escritor não coincide com a imagem do infantil ou do juvenil do mercado, das editoras, dos meios áudio-visuais, da escola ou de quem quer que seja deduz-se (imediatamente) dessa divergência a inutilidade do escritor para que possa ser oferecido a esse campo de potenciais leitores. Assim, à literatura para adultos ficam reservados os temas e as formas que são considerados de seu pertencimento e a literatura infantil/juvenil é, com demasiada frequência, relacionada ao funcional e ao utilitário, convertendo o infantil/juvenil e o funcional em dois aspectos de um mesmo fenômeno (ANDRUETTO, 2012, p.60-61).

Andruetto (2012) demonstra que a definição de qualquer literatura somente por aspectos daquilo que se acredita caracterizá-la pode incorrer em erro “crasso”⁴ por recorrer, muitas vezes, ao senso comum. As definições de criança ou de adulto e dos temas concernentes a cada um desses universos sofrem mudanças recorrentes não só pelo quesito tempo, mas pela definição atribuída por diferentes sociedades a cada uma dessas fases da vida. Tomemos como exemplo a concepção de família, apresentada pelo sociólogo Philippe Ariès em *A história social da criança e da família* (1981):

Essa família antiga tinha por missão - sentida por todos a conservação dos bens, a prática comum de um ofício a ajuda mútua quotidiana num mundo em que um homem, e mais ainda uma mulher, isolados não podiam sobreviver, e ainda, nos casos de crise, a proteção da honra e das vidas. Ela não tinha função afetiva. Isso não quer dizer que o amor estivesse sempre ausente: ao contrário, ele é muitas vezes reconhecível, em alguns casos desde o noivado, mais geralmente depois do casamento, criado e alimentado pela vida em comum, como na família do Duque de Saint-Simon. Mas (e é isso o que importa), o sentimento entre os cônjuges, entre os pais e os filhos, não era necessário à existência nem ao equilíbrio da família: se ele existisse, tanto melhor (ARIÉS, 1981, p. 4).

Notemos a família medieval como um núcleo cuja principal função dizia respeito à manutenção da vida. Aspectos de cunho afetivo eram relegados a segundo plano, não que

⁴ A expressão em questão vem do Latim *erro Crassus*, fazendo referência à história do general Marco Licinius Crasso, o qual decide abandonar toda a tática militar ao acreditar que seu exército poderia conquistar a região conhecida como Partos (Irã, Iraque, Armênia e outros). Dessa maneira, ao perder o confronto, seu nome passou a integrar parte dessa expressão para designar erros cometidos por falta de planejamento e/ou inteligência.

pudessem ser definidos como inexistentes, no entanto não configuravam uma condição *sine qua non* para a existência do que se denomina família. Tal ilustração nos ajuda a perceber o modo como diferentes períodos e culturas lidarão com um mesmo fenômeno e com sua representação, em nosso caso: a infância e aquilo que se permite considerar infantil.

1.3 O olhar para a criança

No ano de 1942, chegava às prateleiras das livrarias do Brasil a obra *A chave do tamanho*, de Monteiro Lobato. Os personagens residentes no Sítio do Picapau Amarelo já eram conhecidos das crianças brasileiras desde o ano de 1920, com o lançamento de *A menina do nariz arrebitado*, obra que ganharia várias edições, até o ano de 1931, quando a turma do Sítio se aventuraria em novas histórias em *Reinações de Narizinho*, *Caçadas de Pedrinho* (1933), *Emília no País da Gramática* (1934), *Geografia da Dona Benta* (1935), entre outras obras que encantariam os leitores brasileiros.

Lobato se configurará, aqui, como um exemplo duplo: por um lado de ruptura, mas, por outro, da necessidade de alinhamento com alguns poderes responsáveis por regulamentar o que seria considerado adequado ao mercado literário da época numa associação entre política e religião, não resultando em um produto necessariamente ambíguo. Para compreender melhor a afirmação anterior, voltaremos a um episódio ocorrido em 1920, período em que a obra *A menina do nariz arrebitado* necessitou de uma reedição a pedido do Diretor de Instrução Pública do Ceará, Lourenço Filho, correspondência que transcrevo abaixo retirada da obra *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história* (2017), de Marisa Lajolo e Regina Zilberman:

Lobato,
 V. não tem razão. A esta hora já terá recebido o jornal com a nota oficial da aprovação e adoção dos seus livros, bem como do Dr. Doria.
 E veja como V. é ingrato: o único embaraço na minha ação, aqui, foi exatamente o resultado da aprovação de *Narizinho arrebitado*. O clero me moveu tremenda guerra, sob o pretexto de que a adoção do livro visava ridicularizar a sagrada religião católica. Foi preciso, para manter a aprovação, que eu inventasse haver uma 2ª edição, sem os inconvenientes da primeira.
 Lembra-se V. que lhe falei sobre aquele tópico do frei com os sacramentos etc. Esse tópico, aí mesmo, ofendeu a muitos professores. V. só terá vantagens em suprimi-lo, quando reeditar o livro.
 (...) Abraços. Saudade aos camaradas.
 Lourenço Filho (LAJOLO & ZILBERMAN, 2017, p. 20).

A carta anterior teria sido motivada por uma cena presente na obra *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920), em que o Frei Louva a Deus dá a extrema unção a uma barata moribunda.

Tal fato, como afirma o próprio Lourenço Filho, teria aturdido o clero, tornando necessária a supressão do trecho, caso Lobato ainda desejasse que sua obra fosse aprovada para uso nas escolas do Estado do Ceará. De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2017), o escritor se fez sensível a questões financeiras e literárias, omitindo a cena nas outras edições do livro e iniciando um trabalho de reescrita de sua própria obra, o qual Lobato levaria a cabo por inúmeras vezes; chegando ao sucesso e contando, inclusive, com a opinião de amigos, como deixa claro nas correspondências trocadas com Godofredo Rangel e compiladas na obra *A Barca de Gleyre*, lançada originalmente em 1944:

São Paulo, 7 de abril de 1922.

Rangel:

Recebi o recorte do artigo *Lobatite*. Já é popularidade e que coisa incômoda, pegajosa, a popularidade! Choro aqueles tempos antigos do *Minarete*, em que eu escrevia de dentro da toca, ultraescondido por cinquenta pseudônimos.

É preciso que venhas enquanto eu esteja cá. Em dezembro saio de férias, e em janeiro vou a Buenos Aires por uns 15 dias. Só tomar o cheiro e conhecer pessoalmente mais um surdo da minha coleção: o Manoel Galvez, que me escreve sempre. Vindo agora, visitarás a exposição de pintura de Cesareo Bernaldo de Quirós que tem fama de ser o maior pintor argentino e é realmente grande pintor. Estamos muito amigos. Anda agora a pintar o meu retrato aqui no escritório: eu em mangas de camisa, com o Narizinho álbum entreaberto no colo, e ao fundo a minha secretária na barafunda de sempre e os desenhos pregados na parede – o Maneco de barbas à Jeová, o Correia comprido como um gafanhoto...

Lobato (LOBATO, 2010, p. 477).

Percebemos no episódio anterior o modo como, algumas vezes, o autor pode ser levado a uma conformação com o mercado no qual está inserido pela necessidade de obter retorno financeiro por meio de seu trabalho. Entretanto, há também momentos nos quais o próprio cenário se mostrará propício a temas herméticos ou ao menos que são empurrados para uma sombra escura de esquecimento pelos mecanismos dominantes.

Na atualidade, essas temáticas que geram incômodo e, muitas vezes, estão diretamente associadas a uma experiência de trauma são denominadas por Ana Margarida Ramos como “fraturantes e inquietantes, como é o caso da sexualidade na adolescência e da efebofilia” (Ramos *et al*, 2012, p. 267). Embora a pesquisadora portuguesa alcunhe a terminologia *temas fraturantes*, conforme descrita, em referência a essas temáticas aplicadas a obras da literatura infantil e infantojuvenil portuguesas, desde o surgimento do conceito em artigo publicado no livro *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra, o educador* (2011), percebe-se sua aplicação a análises que não mais se restringem a autores portugueses. Em artigo publicado na revista *Literartes* (2015), Ana Margarida Ramos e Ana Daniela Fonseca alertam para a importância de trabalhos com temas fraturantes voltados aos públicos infantil e juvenil:

A ausência de moralismos ou de preconceitos estimula o espírito crítico por parte dos leitores adolescentes que se deparam com inquietações e problemas reconhecíveis e se reveem nas palavras e atitudes das personagens, avaliando os comportamentos recriados, perspectivando, sob novos prismas, a sua relação com os outros e, em última análise, retirando ensinamentos para a sua própria vida (RAMOS & FONSECA, 2015, p. 104).

A ideia de se perspectivar a relação com os outros sob um novo viés e até mesmo de ensinamentos a partir dessas narrativas que podem levar o leitor a reflexões que passam pelo desconforto nos remeterá novamente à obra de Lobato. A guerra e, como sua consequência, a morte, serviriam como mote, mais de vinte anos depois da polêmica com Frederico Lourenço, para a obra *A chave do tamanho* (1942), escrita pelo mesmo Monteiro Lobato, que encontraria nessas temáticas fraturantes uma necessidade frente a seu tempo, traduzindo para o público infantil as consequências da Segunda Guerra Mundial.

Como mencionado anteriormente, o leitor que ingresse em *A chave do tamanho* (1942) encontrará um cenário de cunho familiar: o Sítio do Picapau Amarelo, onde Dona Benta desfruta da companhia dos netos, Pedrinho e Narizinho, bem como da cozinheira Tia Nastácia, do Visconde de Sabugosa, da boneca Emília, entre outros personagens conhecidos dos leitores de Lobato. No entanto, em contraste ao que Emília denominará pôr-do-sol de trombeta, devido à beleza daquele fenômeno, veremos um aspecto sombrio anuviar a face da matriarca, Dona Benta, ao se deparar com as notícias trazidas pelo jornal daquele dia:

Emília fez um muxoxo de pouco caso e enfiou a carta no nariz do Visconde, dizendo:
 — Coma, beba o seu sigilo. Enquanto isso, Pedrinho desdobrava o jornal e lia os enormes títulos e subtítulos da guerra.
 — Novo bombardeio de Londres, vovó. Centenas de aviões voaram sobre a cidade. Um colosso de bombas. Quarteirões inteiros destruídos. Inúmeros incêndios. Mortos à beça.
 O rosto de Dona Benta sombreou. Sempre que punha o pensamento na guerra ficava tão triste que Narizinho corria a sentar-se em seu colo para animá-la.
 — Não fique assim, vovó. A coisa foi em Londres, muito longe daqui (LOBATO, 2021, p. 10).

De modo ingênuo, Pedrinho chama a atenção para aquilo que lhe parece interessante na guerra, como o poder de destruição das bombas. A visão aqui representada valoriza o espetáculo de quarteirões inteiros sendo aniquilados pela ação bélica, trazendo a impressão de uma cena distante e passível de admiração em filmes de ação em nossos dias. Porém, quando voltamos nossa atenção para Dona Benta, é possível notar as mudanças em suas feições, provocadas pela mesma notícia a qual parece tão interessante ao neto. Na busca por consolar a avó, Narizinho

tenta convencer a anciã a se despreocupar em relação ao conflito, pois os acontecimentos se passavam em uma região longínqua e dificilmente poderiam causar estragos no Brasil. Longe de transmitir alívio, a resposta de Dona Benta à neta apresenta uma nova perspectiva dos impactos da guerra:

— Não há tal, minha filha. A humanidade forma um corpo só. Cada país é um membro desse corpo, como cada dedo, cada unha, cada mão, cada braço ou perna faz parte do nosso corpo. Uma bomba que cai numa casa de Londres e mata uma vovó de lá, como eu, e fere uma netinha como você ou deixa aleijado um Pedrinho de lá, me dói tanto como se caísse aqui. É uma perversidade tão monstruosa, isso de bombardear inocentes, que tenho medo de não suportar por muito tempo o horror desta guerra. Vem-me vontade de morrer. Desde que a imensa desgraça começou não faço outra coisa senão pensar no sofrimento de tantos milhões de inocentes. Meu coração anda cheio da dor de todas as avós e mães distantes, que choram a matança de seus pobres filhos e netinhos (LOBATO, 2021, p. 10).

A resposta obtida por Narizinho soa mais sombria do que se poderia esperar para o contexto das crianças, que tratavam a guerra como um conflito distante e isolado da realidade na qual estavam inseridas. A menina buscava o afastamento da guerra, no intuito de tranquilizar a avó, entretanto Dona Benta aposta no contrário: nos pontos de contato entre a tragédia ocorrida na Europa e a existência humana, fato que não permitiria observar a destruição e sofrimento de tantas famílias como a sua como simples *voyeur*, sem que houvesse qualquer identificação, falava mais alto o sentido de comunidade, trabalhado muito anos depois pelo filósofo italiano Roberto Esposito (2009).

Seria pouco coerente de minha parte, para não dizer desonesto, atribuir a Lobato o conhecimento de uma teoria cuja produção data de quase 50 anos após a produção de *A chave do tamanho* (1942), entretanto isso não nos impede que, de posse dessa teoria, possamos ampliar as reflexões propostas pelo texto de Lobato e que ecoam até os dias atuais. Interessamos, neste ponto, perceber como o conceito de comunidade defendido por Esposito (2009), especialmente quando toma como exemplo as atrocidades por detrás do processo de higienização⁵ social praticado e materializado nos campos de concentração durante o período da Segunda Guerra e que terminaram sendo considerados um dos maiores genocídios da história humana, atentam contra o conceito de comunidade. Tentemos, pois, compreender esse conceito à luz da teoria de Esposito (2009).

⁵ O conceito de higienização surge em Esposito (2009) em referência à teoria de Michel Foucault nas diferentes obras onde o filósofo francês abordará a temática dos instrumentos de poder. No presente trabalho, a terminologia em questão poderá ser aplicada também a tentativas de purificação daquilo que não é considerado próprio ao uso, como no caso da censura a determinadas representações e não ao contexto médico/sanitário.

Na obra *Biopolítica e Imunização* (2009), Roberto Esposito propõe que a comunidade deve ser compreendida não como vínculos quaisquer de relações e sim como uma tarefa, um dever, uma lei. Assim, os vínculos da comunidade são uma espécie de dom, porém não um dom de receber, mas de fazer, tornando-se, assim, uma obrigação. Por isso, os membros da comunidade o são por estarem vinculados por uma lei comum. A comunidade é una com a lei da existência em comum, no sentido que a lei comum não prescreve outra coisa senão a exigência da comunidade em si mesma, ou seja, da garantia da possibilidade de que seres distintos tenham garantido o direito de existir de maneira simultânea, sem ameaçar o direito de existir do outro por qualquer heterogeneidade. Logo, podemos afirmar que a lei da comunidade é necessária para a manutenção da vida em sociedade.

Desde sempre existimos em comum. Porém, isso é muito mais complexo e paradoxal do que podemos imaginar. Sempre nos colocamos a necessidade de existir em comunidade e tememos o oposto, o existir sozinho. Mas será por que o fazemos? Vemos claramente a existência em comunidade como quase constitutivo da natureza humana e não o fazer é infringir a lei. Os membros da comunidade são aqueles capazes de existir em comum, mesmo que não o façam da mesma maneira, ou seja, a lei da comunidade pressupõe um todo heterogêneo capaz de garantir a existência de seus membros apesar de suas particularidades, garantindo-lhes o direito às individualidades mesmo em meio ao conjunto que se denomina comunidade. Esta seria uma noção de comunidade ideal.

Esposito (2009) aponta, ainda, que em Rousseau a comunidade é necessária e que, às vezes, é impedida de se realizar, visto que a noção de existir em comum remonta a um conceito heterogêneo, ao contrário da homogeneidade que em certas ocasiões e períodos se deseja impor associada a esse conceito. Voltemos ao trecho da fala de Dona Benta. Temos aí um exemplo de como a percepção da existência em comum nos torna vulneráveis à catarse. Em outras palavras, a fala da avó a Narizinho exemplifica como as experiências dolorosas vividas por nós, ou identificadas em nossos semelhantes, podem ter efeito humanizador.

A matriarca do Sítio revela que apesar de nenhuma bomba haver atingido a casa da família, em algum lugar no mundo uma avó pode ter perdido seus netos, bem como os filhos a seus pais, o que mortifica o coração da personagem. Quando tratamos de aspectos estéticos, Esposito (2009) aponta que nossa mais bela forma de existência é aquela feita de relações em comum, por isso o verdadeiro *eu* não está somente em nós, mas também no outro. Assim, a escrita seria um substituto para a comunidade humana irrealizável na realidade social. Vemos reforçada, portanto, a dimensão humanizadora da escrita e, em nosso caso, da leitura.

Não propomos aqui a defesa da literatura e da escrita de Lobato como instrumentos com o fim humanizador. Os textos literários podem conter esse poder, mas não como finalidade primeira. O aspecto estético carregado pelas obras literárias em geral deve ser levado em primeira instância, abrindo espaço para que cada leitor preencha as lacunas de significado com suas próprias experiências, atingindo diferentes níveis de leitura. Tendo em vista elucidar a afirmação anterior, é interessante observar parte da teoria do jogo do texto, de Wolfgang Iser, importante nome da Estética da Recepção. Para Iser (2013), os jogos que se estabelecem na dimensão textual devem supor três elementos os quais se relacionam, mas existem separadamente: texto, autor e leitor. Dessa maneira, “Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (Iser, 2013, p.107).

Logo, é possível que diferentes leitores, localizados em tempos distintos, sejam capazes de variadas interpretações para um mesmo texto, as quais, por vezes, poderão não coincidir com o próprio sentido inicial conferido pelo autor. Isso porque, para Iser (2013), após a obra pronta, texto e autor são objetos distintos, cabendo ao leitor a atribuição de significado de acordo com o relacionamento pessoal estabelecido entre leitor e obra. Aproveitaremos essa reflexão para nos conduzir rumo a um ponto nevrálgico de nossa reflexão: as diferenças representativas, que também sofrerão alterações ao longo da história, associadas a aspectos nem sempre ligados ao campo literário, como é o caso da criança e da infância, fio condutor deste estudo.

Antes de voltarmos a nos debruçar sobre os escritos de Lobato, julgo esclarecedor retornarmos um pouco no tempo para um caso específico narrado pelo estudioso da literatura infantil, Peter Hunt, a respeito da obra *A história de Pedro Coelho* (1902), de Beatrix Potter. Hunt (2010) utiliza quatro obras como exemplo das dificuldades para lidar com as produções destinadas ao público infantil e, ao mencionar o referido texto de Beatrix Potter, satiriza que “Em 1987, após 85 anos de “pureza”, surgiu uma nova edição de *A história de Pedro Coelho* (1893/2009)” (Hunt, 2010, p. 54). O tom jocoso utilizado pelo crítico se deve, especialmente, às condições específicas de reedição da obra.

Embora o texto já houvesse ganhado inúmeras edições em países como Estados Unidos, repletas de reilustrações, na Grã-Bretanha, país de Hunt, as reedições passam por uma instituição nacional. Ao se deparar com a nova edição, Hunt percebe que a sutileza das aquarelas foi substituída por sequências de imagens em tons fortes. No entanto, além dessa mudança estética a chamada “atualização” do texto demonstra o caráter ideológico engendrado nessas escolhas. Vejamos a abertura pré-atualização:

Era uma vez quatro coelhinhos que se chamavam Flópsis, Mópsy, Rabinho-de-Algodão e Pedro.

Eles moravam com a mamãe num banco de areia, bem embaixo da raiz de uma árvore grandona.//

Um dia Dona Coelha disse para os coelhinhos: “Olhem só, queridinhos, vocês podem ir brincar lá fora. Só não cheguem perto da obra do Seu Gregório. Foi lá que o Papai teve um acidente e foi parar num prato de empadão no meio da mesa da Dona Gregória” (POTTER, 2009, p.9).

Na nova edição autorizada teremos:

Era uma vez quatro coelhinhos. Eles se chamavam Flópsis, Mópsy, Rabinho-de-Algodão e Pedro. Moravam numa toca sob a raiz de uma grande árvore. Um dia, tiveram permissão para brincar lá fora. “Fiquem perto de casa”, disse sua mãe. “Por favor, não vão para a horta do Seu Gregório. “Por que não?”, perguntou Pedro. “Porque ele não gosta de coelhos”, respondeu a Dona Coelha. “Ele tentará apanhar vocês” (HATELY, 1987, s/n).

A nova versão não sofreu muitas alterações vocabulares, mas em aspectos estilísticos. Alguns detalhes como o banco de areia são ocultados, bem como a morte do pai dos coelhinhos, explícita a nós adultos sob o signo de empadão. A relação da mãe com os filhos também passa por uma aparente democratização quando notamos a inserção da pergunta de Pedro, a qual substitui toda a narrativa da Dona Coelha sobre os perigos existentes na horta de Seu Gregório e Dona Gregória. É interessante notar que a construção do enredo passa 85 anos sem ser considerada problemática, mas agora sofre um processo de moralização, o qual suprime os detalhes fraturantes, como a morte do pai de Pedro, por considerá-los inapropriados para as crianças da década de 1980. Observemos outra modificação:

Na versão original líamos que Pedro:

[...] foi direto para a horta do Seu Gregório. Se espremeu, se espremeu, passando por baixo do portão!

Primeiro ele comeu umas alfaces e um punhado de vagens que não estavam nem maduras. Depois comeu uns rabanetes.

Mas então ficou enjoado e resolveu procurar um pouco de salsa (POTTER, 2009, p.18-22).

Mas agora:

[...] correu para a horta do Seu Gregório.

Havia muitas verduras na horta do Seu Gregório. Pedro Coelho adorava verduras. Começou a comê-las. Primeiro experimentou as alfaces. Em seguida provou as vagens. Depois, comeu alguns rabanetes.

Pedro comeu demais, porque era guloso. Começou a ficar enjoado. “Preciso encontrar um pouco de salsa para roer”, pensou. “Isso vai me fazer bem” (HATELY, 1987, s/n).

A primeira edição deixa algumas lacunas para que o leitor possa interpretar aquilo que está sendo lido. O segundo fragmento parte de uma narração que visa uma leitura direcionada do começo ao fim para garantir a compreensão do texto de maneira indubitável. Atitudes como essa, apesar de parecerem ingênuas e bem intencionadas, operam como instrumentos de controle ao direcionar o leitor, mais uma vez retomando Iser (2013), considerado por nós como elemento separado do texto e do autor, a uma leitura homogênea da obra, privando-o da fruição estética que possa haver no texto, independentemente da idade ou das experiências literárias anteriores.

O processo narrado por Hunt (2010) de adaptação da obra, conforme vimos nos fragmentos anteriores, passa por uma moralização deliberada ao suprimir e/ou modificar elementos e empobrecer o texto esteticamente em prol de uma adequação da obra a um suposto público, sacrificando as temáticas fraturantes presentes na obra enquanto recursos estéticos, em prol de uma moralização do enredo para um novo perfil de criança que se espera ter na década de 1980. Não podemos ignorar o diálogo estabelecido por todo o percurso com as novas concepções de família e organização familiar, como pudemos ver em Ariès (1981), e que mais uma vez será exemplificado aqui em relação à parte final da adaptação do texto de Beatrix Potter. Na versão original:

É com muita pena que eu tenho que contar que à noite o Pedro não se sentiu nada bem.
A Mamãe pôs o Pedro na cama, fez chá de camomila e deu para ele beber!
“Tomar uma colher de sopa bem cheia na hora dormir.”
Mas Flópsy, Mópsy e Rabinho-de-Algodão jantaram pão com amoras e leite bem quentinho (POTTER, 2009, p.56-59).

O texto adaptado foi enriquecido em detalhes, como poderemos perceber:

Depois a Dona Coelha olhou Pedro mais de perto. “Meu Deus!”, pensou. “Os bigodes dele estão baixando! Ele não está muito bem!” Assim, a Dona Coelha decidiu dar a Pedro alguma coisa para que ele se sentisse melhor. Ela apanhou o chá de camomila e esperou a água ferver. Pedro gemeu quando viu o chá. Ele sabia que o gosto era horrível. Pedro teve de sentar-se na cama e a Dona Coelha lhe deu um pouco de chá. “Tomar uma colher ao deitar”, disse ela, enquanto o aconchegava. Mas Flópsy, Mópsy e Rabinho-de-Algodão comeram pão fresco, leite e amoras no jantar. Também receberam a dose que Pedro tomou e apreciaram cada gotinha do chá (HATELY, 1987, s/n).

O fim da adaptação deixa claro os objetivos do projeto que não sei se poderíamos chamar de literário existente por trás dessa reedição. Na primeira versão, Pedro não se sentia bem, pois desobedeceu à mãe, comeu além do necessário e colocou a própria vida em risco na horta do

Seu Gregório. Enquanto os irmãos tinham sua recompensa pelo bom comportamento, Pedro lidava com as consequências da sua desobediência. Já no segundo fragmento, temos uma nova configuração de família. A mãe mostra-se extremamente preocupada e protetora com Pedro e a narrativa faz questão de ressaltar esse cuidado, além do mais, o chá não é mais uma punição, visto que todos os irmãos deveriam tomá-lo na segunda versão, apagando o caráter punitivo da ação. Temos aqui a representação de uma família que se imagina mais parecida com a do leitor, mesmo que para isso as adaptações tenham modificado o texto esteticamente a ponto de criar uma nova narrativa.

Em todo o processo apresentado anteriormente, é possível que o ponto central da adaptação resida na adequação do enredo a um público leitor que se supõe homogêneo ou, nesse caso, que se deseja homogeneizar pelo recurso de condução da narrativa por um narrador que apara todas as arestas para uma leitura única. Ao longo de sua obra *Crítica, Teoria e Literatura Infantil* (2010), Peter Hunt trará outros apontamentos a respeito do que muitos consideram positivo e negativo nessas adaptações, mas iremos guardá-los para outro momento. Voltemos a Monteiro Lobato.

Conforme pudemos notar anteriormente, Lobato já era conhecedor dos censores responsáveis por regular determinadas imagens e sua figuração, como no caso da carta remetida a ele por Lourenço Filho. Poderíamos então pensar: o que levaria um autor a insistir em um projeto tão ousado como a representação da guerra para crianças com requintes de morte e desolação? Retornemos ao *Sítio do Picapau Amarelo*.

No diálogo entre Dona Benta e os netos, no qual a anciã expõe os vínculos responsáveis por unir a raça humana, a ponto de sermos capazes de nos enxergarmos na desolação do outro, é possível notar aquilo que funcionará como gatilho para o início de toda a aventura, protagonizada pela boneca Emília. Não satisfeita com a tristeza reinante no Sítio após os diálogos sobre as consequências da guerra, a boneca de pano decide tomar uma atitude:

A tristeza de Dona Benta andava a anoitecer o Sítio do Picapau, outrora tão alegre e feliz. E foi justamente essa tristeza que levou Emília a planejar e realizar a mais tremenda aventura que ainda houve no mundo. Emília jurara consigo mesma que daria cabo da guerra e cumpriu o juramento – mas por um triz não acabou também com a humanidade inteira (LOBATO, 2021, p. 15).

Devemos perceber que a decisão de Emília está fundamentada na percepção de que a guerra começa a afetar, também, o universo onde a personagem está inserida, fato responsável por impulsionar a atitude desencadeadora de toda a trama. Vejamos o plano traçado pela boneca:

Na noite daquele dia, em sua caminha de paina, ela perdeu o sono. Quem entrasse em sua cabeça leria um pensamento assim: “Esta guerra já está durando demais, e se eu não fizer alguma coisa os famosos bombardeios aéreos continuam, e vão passando de cidade em cidade, e acabam chegando até aqui. Alguém abriu a Chave da Guerra. É preciso que alguém feche (LOBATO, 2021, p. 15-16).

Emília confere a si o poder de parar a guerra e, pela primeira vez, cita a chave do tamanho. Pelo raciocínio da boneca, as chaves são responsáveis por abrir e fechar, fato atribuído aqui, também, a fenômenos como a guerra. É interessante ressaltar que as obras de Lobato sempre costumam contar com elementos encadeadores de linhas de raciocínio, desse modo, ainda que a ideia de uma chave responsável por parar a guerra possa parecer demasiadamente fantasiosa, a escolha desse elemento forma parte de um projeto lógico para o contexto da narrativa. Ressalto essa escolha estética, pois, muitas vezes, somos levados a acreditar que as fantasias presentes no universo infantil por meio de histórias ou brincadeiras são desprovidas de significado pela compreensão errônea da sua dimensão “lúdica”⁶.

A simplicidade com a qual Lobato trabalha o tema da guerra está longe de ser simplista. Veja, ainda que os termos possam ser parecidos, para que uma narrativa seja simples é necessário requinte nas construções propostas sem subestimar o leitor, reside um importante ponto se desejamos, aqui, discutir literatura, sem outro adjetivo. Um texto simplista subestima o leitor, dando-lhe, muitas vezes, um único caminho a ser percorrido. Retomemos aqui o caso mencionado da narrativa de Beatrix Potter, na qual a simplicidade do texto foi substituída por um percurso unilateral, restringindo as possibilidades de leitura e de interpretação a fim de higienizar a narrativa dos temas fraturantes, considerando o público leitor infantil da década de 1980 – momento da adaptação – como um todo homogêneo e conferindo-lhe uma única possibilidade interpretativa, remetendo a uma leitura tutelada.

Assim, a guerra surge na narrativa de Lobato de modo natural. A boneca Emília, nessa obra, já se assume como criança. Tomar para si o poder de solucionar a guerra abre possibilidades de fruição para os leitores infantis, o que não impede outros públicos de disfrutarem da narrativa esteticamente, fazendo leituras em diferentes camadas de profundidade, de acordo com a experiência do leitor. Tal fato nos possibilita perceber que um leitor infantil ou adulto será capaz de uma experiência estética não por sua idade, mas por suas experiências de mundo e de leituras anteriores. Reside aí a chave da simplicidade. Nesse ponto,

⁶ As aspas se fazem importantes aqui, visto que o termo costuma também ser empregado de maneira errônea e atribuído a qualquer brincadeira, sem o menor critério.

cabe mais uma vez um diálogo com a crítica feita por Peter Hunt (2010) e pelo público da época à adaptação de *Pedro Coelho* realizada pela editora Ladybird Books no que diz respeito à linguagem:

[...] por que a linguagem precisa ser simplificada? A linguagem para crianças deve ser expansiva e visionária; tudo o que restou foi um desfile de clichês limitadores.
 [...] “simplificar” não torna o texto acessível; apenas “segrega” os leitores. Não lhes é oferecida a oportunidade para expandir suas ideias (HUNT, 2010, p. 60).

Diante disso, cabe-nos uma reflexão: será essa higienização das narrativas uma tendência ou um projeto? Independente da resposta escolhida chegaremos ao mesmo lugar. Observe: pressupor uma tendência significa admitir um percurso pelo qual, devido às necessidades de uma época, autores e editores veem-se fadados a trilhar por questões pragmáticas, responsáveis por ditar os rumos do mercado. Essas condições do pragmatismo conduzem-nos a um segundo ponto: as necessidades, muitas vezes, são criadas no mercado não pela urgência dos acontecimentos de uma época, mas por projetos que possuem como objetivo o controle do indivíduo por meio do imaginário. Para compreender melhor essa afirmação, será útil voltar um pouco no tempo para observar o que Luiz Costa Lima (2007) denomina mecanismos de controle do imaginário.

Na obra *Trilogia do Controle*, Costa Lima (2007) apresenta estratégias utilizadas ao longo dos séculos para controlar a esfera moral da sociedade. Para isso, o estudioso traz à tona o conceito de imaginário compreendido em associação direta com a revisão da noção de *mimesis* e à sua teorização do ficcional. Embora a tendência apresentada na tradição ocidental seja a de apontar a *mimesis* como uma imitação/cópia da realidade, essa representação não é confundida com o representado, e nesta diferença residiria a possibilidade de ser criativo. Portanto, pensar a respeito do controle do imaginário a partir de Costa Lima (2007), relaciona-se às tentativas de subordinação da imaginação à realidade, ao verossímil ou, ainda, a uma verdade, como na cosmologia grega e na base de tantas outras religiões, obliterando a falsidade das ficções, as quais poderiam ser somente toleradas circunscritas a um segundo plano com relação à verdade.

Quando pensamos nos primeiros séculos da Idade Média, o padrão lógico era diretamente submetido a um viés teocêntrico, por isso, historicamente, vemos a Igreja como peça-chave na manutenção da ordem dos feudos. Senhores feudais, com distintas ambições e necessidades, encaravam o poderio eclesiástico como autoridade ou, senão, como mal necessário. No entanto, como afirmar poder sobre os senhores dos grandes feudos sem uma estrutura bélica ou um exército? Como lograr êxito em um sistema de controle aparentemente deficitário em níveis

visíveis? Através de estratégias invisíveis baseadas no imaginário coletivo, vejamos alguns exemplos:

Em uma de suas últimas aulas, Gumbrecht analisava a crise que eclodia ainda na Alta Idade Média, tomando-a como resultante da pouca flexibilidade da estrutura mental então dominante; pouca flexibilidade que derivaria de duas razões: 1) a cosmologia cristã, de então, apresentava para cada experiência uma única interpretação, 2) tal cosmologia não continha uma estrutura temporal, mostrando-se daí demasiado rígida para que se incorporasse a mudança (COSTA LIMA, 2007, p.26).

Conforme a citação de Luiz Costa Lima (2007), podemos perceber que a manutenção dos instrumentos de controle nem sempre se fazia de maneira fácil. As estratégias criadas para a domesticação por meio do imaginário necessitavam de atualização. Isso porque, após um longo tempo de difusão de determinadas crenças, os indivíduos passam a se deparar com experiências distintas, as quais lhes darão diferentes respostas para eventos aparentemente iguais (alguma semelhança com a leitura literária?). Seria errôneo pensarmos que esse processo ocorra em poucos dias, meses ou anos. Na realidade, a contestação desses instrumentos de controle leva tempo, devido ao seu engendramento no imaginário popular que acaba estabelecendo-os como verdades absolutas e, portanto, inquestionáveis. Contudo, tal fato não os isenta de perder a eficácia e exige o estabelecimento de novas estratégias:

A geografia celeste enriquece-se de um novo lugar, lugar de passagem, em que o tempo de permanência dependerá do exame particularizado de cada caso e da interferência das preces pessoalizadas. Ao contrário do céu e do inferno, o direito ao purgatório implicava a flexibilização da ideia de uma verdade inscrita nas coisas, agora suplementada pela “análise” das intenções do pecador morto e pela interferência, eclesiasticamente mediada, de seus amigos. O individual passava a ser ouvido na própria esfera celeste (COSTA LIMA, 2007, p.30).

Se o colapso da primeira estrutura de controle era evidente devido à rigidez das ideias que impossibilitavam englobar diferentes experiências para um mesmo fato, era latente a necessidade de encontrar um ponto comum em absoluto a qualquer ser vivente, uma única certeza: a morte. O pós vida ainda é uma zona intrigante para a maioria de nós. Cada um preenche essa lacuna de acordo com suas próprias crenças ou com a ausência delas, mas quando voltamos ao período Medieval, conforme já apontado, a existência girava ao redor de uma lógica teocêntrica, portanto vida e morte mantinham intrínseca relação: o modo de viver influenciaria o lugar onde se passaria a eternidade. O passageiro moldaria o eterno.

Até esse ponto a solução para a lógica do controle seria simples: seja uma boa pessoa e goze de uma eternidade plena e feliz. Tal pensamento poderia conduzir o indivíduo a uma

existência ética, porém afastada dos dogmas religiosos. Todavia, a figura do purgatório viria alterar drasticamente essa lógica. Os esforços terrenos individuais não seriam capazes de garantir um bom lugar na eternidade. O surgimento de um entre lugar onde se pudesse esperar até o veredicto final, definido pelos esforços daqueles que ainda estavam vivos e rogavam pela alma ansiosa, pelo descanso eterno.

Logo, a Igreja recuperava seu papel primordial na existência dos seres concebidos para a morte. Dessa forma, ricos e pobres, crianças e velhos, ninguém poderia escapar a essa influência, conforme constata Norbert Elias “O medo da punição depois da morte e a angústia em relação à salvação da alma se apossam de ricos e pobres, sem aviso prévio. Como garantia, os príncipes sustentavam igrejas e mosteiros; os pobres rezavam e se arrependiam” (Elias, 2001, p.23).

Quando transpomos todo esse percurso da figura do purgatório, utilizado por Costa Lima (2007) como exemplo para o controle, associado às constatações de Norbert Elias (2001) sobre o medo da morte utilizado para o controle dos indivíduos, podemos notar o quão tácitos são os mecanismos que visam o controle do imaginário. De maneira mais pontual, não nos valeremos da figura do purgatório, mas daquilo que ocupa o centro desse estudo: a representação da figura da criança.

Na metade do século XX, período no qual se dá a escrita de *A chave do tamanho*, o imaginário coletivo já não concebia a criança tal como vimos na citação de Ariès (1981) ao descrever as relações familiares na Idade Média. A mudança nas relações econômicas, sobretudo pós Revolução Industrial, trouxe a necessidade de uma nova organização social. O núcleo familiar, visto como uma estratégia para a sobrevivência coletiva e que tratava a criança, caso sobrevivesse às intempéries sanitárias, como um pequeno adulto, necessitará de novas configurações. Isso impactará no lugar ocupado pela criança e pela família nesse novo modelo social, no qual novas necessidades imperarão, sobretudo quanto à instrução das crianças. Vejamos um paralelo traçado a partir da obra de Ariès (1981):

A transmissão dos valores e dos conhecimentos, e de modo mais geral, a socialização da criança, não eram, portanto, nem asseguradas nem controladas pela família. [...] A criança aprendia as coisas que devia saber ajudando os adultos. [...] A criança não chegava a sair de uma espécie de anonimato. Quando ela conseguia superar os primeiros perigos e sobreviver ao tempo da paparicação⁷, era comum que passasse a viver em outra casa que não a de sua família (ARIÈS, 1981, p. 10).

⁷ Philippe Ariès denominará período da paparicação ao movimento de descoberta pela família de que a criança nos primeiros anos de vida poderia servir como entretenimento ao núcleo familiar devido a características como o aprendizado das primeiras palavras, além de condições próprias à sua aparência (Nota minha).

Ali, portanto, os desafios da infância começavam em aspectos que nos parecem óbvios, como a sobrevivência. Em um período marcado por pestilências e uma medicina rudimentar, era comum que uma criança não chegasse à fase adulta: a morte era uma velha conhecida. O núcleo familiar, conforme afirma Ariès (1981), possuía uma função muito mais associada à sobrevivência que afetividade. O autor ainda conta que a infância se prolongava até aproximadamente os sete anos de idade, período após o qual as crianças passavam a ser consideradas pequenos adultos, desempenhando funções laborais de acordo com suas limitações de força ou tamanho até que chegassem à maturidade corporal. Passemos a um segundo momento, quando Ariès (1981) apontará a necessidade de mudança no modo como a sociedade encarava a infância ainda no século XIII, frente aos chamados movimentos de moralização:

[...] esta é a segunda abordagem do fenômeno que eu gostaria de sublinhar. A família tornou-se o lugar de uma afeição necessária entre os cônjuges e entre os pais e filhos, algo que ela não era antes. [...] Tratava-se de um sentimento inteiramente novo: os pais se interessavam pelos estudos de seus filhos e os acompanhavam com uma solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecida. A família começou então a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor, que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela (ARIÈS, 1981, p.11-12).

Ariès (1981) é bastante prático ao citar uma *afeição necessária*. Se no primeiro momento observamos uma criança que não era inserida de fato na família até passar pela prova da sobrevivência, no segundo momento há uma drástica alteração. O acréscimo da dimensão afetiva altera a perspectiva da criança no núcleo familiar, sendo ela, a partir daquele momento, passível de cuidados para seu desenvolvimento. O ser, antes anônimo, é gestado extra-uterinamente. O nascimento biológico exige, agora, uma segunda gestação para o mundo do trabalho, a qual se dará por uma atmosfera de cuidados do núcleo familiar para com a criança, até que ela esteja apta, física e tecnicamente, para desempenhar funções na sociedade laboral.

Seria ingênuo supor que a mudança de mentalidade houvesse se dado em um curto período de tempo. Essas transformações no imaginário são feitas de maneira sutil e espaçada, até ocuparem o lugar de verdades na sociedade na qual são engendradas. A criança retratada por Lobato, não é a mesma do século XIII ou do século XXI, mas carrega aspectos que tomaram forma durante esse período e foram amoldados de acordo com a necessidade sociais da época por instrumentos biopolíticos, representados pelas leis voltadas à infância e pela educação, corporificada na figura da escola.

Esse novo lugar que a criança passa a ocupar gradativamente na sociedade é descrito por Lajolo & Zilberman (1985) em consonância com os interesses econômicos, conforme descreve Ariès (1981), reforçando sua função simbólica frente a uma indústria que surgia em função deste público tão recente:

A criança passa a deter um novo papel na sociedade, motivando o aparecimento de objetos industrializados (o brinquedo) e culturais (o livro) ou novos ramos da ciência (a psicologia infantil, a pedagogia ou a pediatria) de que ela é destinatária. Todavia, a função que lhe cabe desempenhar é apenas a de natureza simbólica, pois se trata antes de assumir uma imagem perante a sociedade, a de alvo da atenção e interesse dos adultos, que de exercer uma atividade econômica ou comunitariamente produtiva, da qual adviesse alguma importância política e reivindicatória (LAJOLO & ZILBERMAN, 1985, p. 17).

O cenário específico do Brasil, nas primeiras décadas do século XX – contexto em que se insere Monteiro Lobato durante a produção de *A chave do tamanho* – evidencia as mudanças pelas quais a percepção de criança e infância passavam. Assim, quando lançamos um olhar sobre a referida produção de Lobato, é possível observar como o controle do imaginário, conforme definição de Costa Lima (2007), caminha no cenário brasileiro para a construção de uma nova definição de criança que possa ser acolhida pelo imaginário da sociedade brasileira. No entanto, ao associar esse fenômeno ao que apontam Lajolo e Zilberman (1985), nota-se na mudança da simbologia da figura da criança funções práticas que atenderão aos interesses dos mecanismos de poder dominantes, neste caso com a criação de um novo nicho de consumo.

No caso específico da produção de Lobato, além de atender ao público infantil, a obra *A chave do tamanho* viria também suprir outra demanda: atualizar as crianças sobre os horrores da guerra, tocando em um tema fraturante no qual a sociedade da época estava inevitavelmente imersa. Voltaremos agora, mais uma vez, à cama, onde Emília arquitetava seu plano de baixar a Chave da Guerra para dissipar esse mal:

Mas onde fica a Chave da Guerra? Pessoa nenhuma sabe. Mas se eu tomar uma pitada do superpó que o Visconde está fabricando, poderei voar até o fim do mundo e descobrir a Casa das Chaves. Porque há de haver uma Casa das Chaves, com chaves que regulem todas as coisas deste mundo, como as chaves da eletricidade no corredor regulam as lâmpadas numa casa (LOBATO, 2021, p. 16).

Mais uma vez a boneca cria uma linha de raciocínio pautada em uma lógica compreensível a qualquer criança (ou adulto) da época. Do mesmo modo que as chaves ligam e desligam as lâmpadas poderia haver um padrão para o controle dos elementos naturais e, o mais importante, neste caso, dos eventos sociais. A partir desse momento o leitor é inserido no

campo de jogo (Iser, 2011) ao conceber o raciocínio proposto não como realidade, mas *como se fosse realidade*. Começa aqui o jogo ficcional promovido entre autor, texto e leitor.

O protagonismo de Emília, ora considerada boneca, ora menina, se dá de maneira perspicaz. Ao não ser categorizada junto a Pedrinho e Narizinho, como simples garota, a composição da personagem faz dela um ser que desafia a hierarquia existente entre adultos e crianças. Emília é capaz de brincar com os netos de dona Benta, ao mesmo tempo que discute política com a anciã e questiona sua própria criadora, tia Nastácia. Essa volatilidade do faz-de-conta coloca-a em um entrelugar que permite a identificação de leitores infantis com seus aspectos fantasiosos e que conduzem a aventuras, mas também com adultos, pelas reflexões propostas e passíveis de exploração por leitores mais experientes.

Na sequência da narrativa, Emília toma do superpó criado por Visconde para ir até a Casa das Chaves, chegando ali, depara-se com diversas chaves iguais, sem letreiros ou números e decide que “A única solução é aplicar o método experimental que o Visconde usa em seu laboratório. É ir mexendo nas chaves, uma a uma, até dar com a da guerra” (Lobato, 2021, p. 17). Como mencionado anteriormente, Lobato busca estabelecer lógica, mesmo no universo imaginário e, para isso, lança mão de técnicas como a experimentação, pensando nos pequenos, ou o empirismo para os conhecedores de John Locke⁸.

O que acontecerá na sequência, após conseguir abaixar uma das chaves, foi totalmente imprevisto: a boneca de pano se vê envolta por um enorme tecido, o qual chega a comparar ao labirinto de Creta, onde vivia o Minotauro. Após perceber seu tamanho, Emília inicia o processo de desvendar um grande mistério: seria ela quem havia diminuído ou todas as coisas do mundo que haveriam aumentado? Até que faz uma constatação:

- Hum! Já sei! Isto é a caixa de fósforos que eu trouxe e está do tamanho que sempre foi. Eu é que diminuí. Fiquei pequeniníssima; e, como eu estou pequeniníssima, todas as coisas me parecem tremendamente grandes. Aconteceu-me o que às vezes acontecia à Alice no País das Maravilhas. Ora ficava enorme a ponto de não caber em casas, ora ficava do tamanho dum mosquito. Eu fiquei pequenininha (LOBATO, 2021, p. 18-19).

A constatação de Emília faz com que desvende parte do mistério: seu tamanho é que havia diminuído. Parece estar aqui a origem de outro problema: como retomar o tamanho original das coisas? O que haveria acontecido com o restante do mundo? No entanto, antes que avancemos na narrativa, percebamos uma característica que permeia grande parte da obra. O autor faz

⁸ Filósofo inglês nascido no século XVII. Sua teoria denominada Empirismo defendia a construção do conhecimento a partir da experiência, a qual poderia se dar de maneira externa (sensações) e também de maneira interna (reflexões).

referência a outros dois textos: a lenda do Minotauro e *Alice no país das maravilhas*. Lobato explora o caráter alusivo da linguagem de modo a esperar de seus leitores infantis o conhecimento necessário para fazer uma leitura mais profunda do texto, no entanto, caso não esteja provido das informações, tal fato não impedirá a leitura, apenas transportará seu leitor a um diferente nível de fruição.

A partir da reflexão anterior, é possível perceber que Lobato considera, mesmo no âmbito do público infantil, a existência de diferentes níveis de leitores. Esse detalhe pode parecer simples, mas será de extrema valia, visto interessar-nos notar a percepção da e sobre a criança dentro da obra de Lobato nesse primeiro momento, tendo em conta um contexto sócio-político específico.

Dessa maneira, vemos que o autor não pressupõe um público homogêneo, possibilitando diferentes leituras àqueles dispostos à releitura da obra mesmo na fase adulta, providos de novos conhecimentos de mundo, responsáveis pela atualização da obra pelo próprio leitor. Constantemente acabamos retornando à narrativa *Pedro Coelho*, no entanto tal regresso faz-se necessário à medida em que Peter Hunt (2010) aponta características na atualização dessa obra responsáveis por criticar diretamente os processos de simplificação das narrativas dedicadas ao público infantil, inclusive relativas ao referencial, removido na adaptação da narrativa de Beatrix Potter:

[...] o que quer dizer “elas não entendem as referências”? Somente se pode dizer que as crianças entenderam um texto plenamente se elas “expandiram” seus limites. E, afinal, o sistema educacional piorou? não é de se admirar que as crianças não se identifiquem com aquarelas se não têm acesso a elas (HUNT, 2010, p. 60).

As reflexões de Hunt (2010) tratam de um contexto particular. Após 80 anos do lançamento da narrativa *Pedro Coelho*, de Beatrix Potter, a adaptação realizada pela *Ladybird Books* pressupunha a adequação do texto às crianças do final da década de 1980. Isso porque as aquarelas foram substituídas por sequências fotográficas feitas em cores vibrantes e o tamanho diminuto pensado pela autora para o manuseio de mãos infantis ganha encartes grandes. Assim, Hunt (2010) critica argumentos utilizados pelos responsáveis pela adaptação, como a falta de identificação das crianças com as imagens em aquarela pelos leitores daquele determinado momento histórico pela privação no contato com esse tipo de arte.

De maneira semelhante, a função referencial utilizada por Lobato evoca conhecimentos preexistentes que poderão conduzir seus leitores a diferentes níveis de leitura. Na edição

escolhida por mim para análise de *A Chave do Tamanho*, do grupo Companhia das Letrinhas, foi utilizado um recurso diferente para situar o leitor, conforme poderemos ver abaixo:

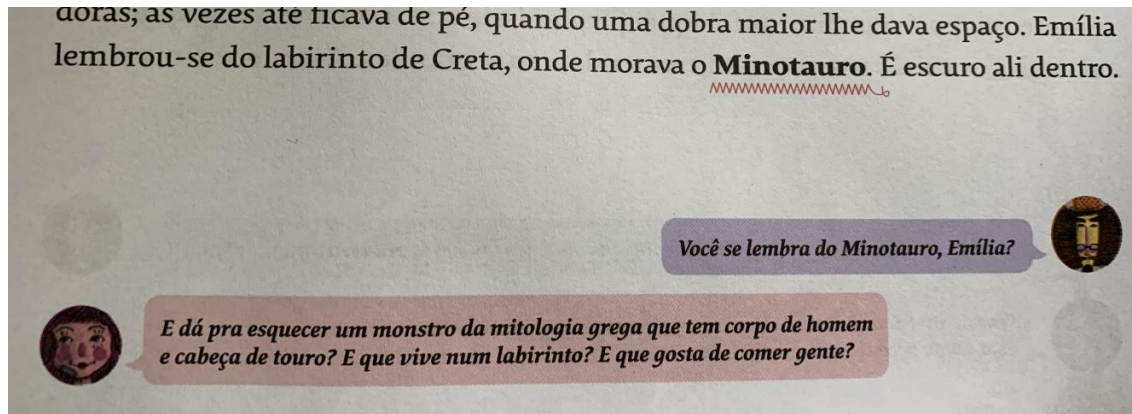


Figura 1: Rodapé contextual Minotauro – Fonte: LOBATO, 2021, p. 17.

Na reedição da Companhia das Letrinhas, realizada no ano de 2021, as referências a alguns textos são realizadas por meio de destaques, os quais receberão uma nota de rodapé em diálogos realizados entre os personagens. Neste caso, ao longo de *A Chave do Tamanho*, as explicações ficam à cargo dos personagens Emília e Visconde, responsáveis pela condução da maior parte da narrativa. Tal recurso mantém o texto original e se repete em palavras que os editores imaginem já haver caído em desuso no vocabulário de crianças do século XXI e sejam importantes para a compreensão das cenas narradas:

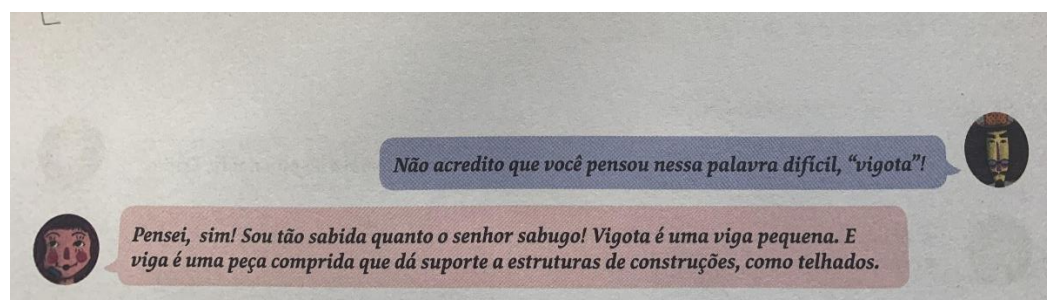


Figura 2: Rodapé contextual Vigota – Fonte: LOBATO, 2021, p 18

Observemos que a contextualização vocabular, neste caso, não é feita por mero caráter didático. Na referida cena, Emília descobre que havia diminuído o tamanho apenas dos seres vivos, desse modo, a caixa de fósforos que estava no bolso de seu vestido não havia encolhido. Para deixar claro o quanto os seres vivos haviam diminuído, a boneca traça uma comparação como recurso estético entre o que seria agora o tamanho de um fósforo para um ser diminuto, comparando-o a uma vigota em proporção ao tamanho dos humanos de outrora. Desse modo,

a relação entre compreender o tamanho de uma vigota e o que um palito de fósforo representava para os seres encolhidos é um recurso estético.

Se as aquarelas de Beatrix Potter já não são apreciadas, conforme aponta a *Ladybird Books* e necessitam atualização, processo semelhante ocorre com a obra de Lobato, mas devido a aspectos sociais. A história da escravidão do Brasil e sua abolição tardia e sem planejamento para a inserção dos ex-escravos no mercado de trabalho poderia nos render um longo estudo à parte, no entanto, o que necessito aqui é compreender como esse processo também resvalou na obra de Monteiro Lobato e por isso nos deteremos um pouco mais nele no próximo tópico.

1.4 O problema da censura

No ano de 1888, a escravatura estava, oficialmente, abolida no Brasil. Exatamente 54 anos depois, Lobato lançaria *A Chave do Tamanho*. Poderíamos pensar nesse intervalo como um longo tempo comparado à idade de uma pessoa, mas aqui o tempo é relativo. O tráfico negreiro tem início no Brasil ainda no século XVI, portanto, 54 anos, comparado a três séculos, torna-se um número pequeno. Quando pensamos nas primeiras edições das obras de Lobato, lançadas em 1920, esse número torna-se ainda menor, o autor estava há 32 anos da abolição. A liberdade ainda era menina sem rumo na construção de um país tão vasto e rico em diversidade.

Tal contextualização tem em vista dar início a algumas reflexões sobre as críticas à obra de Monteiro Lobato por seu teor racista, que chegam a exigir a censura ou a reedição de determinados trechos considerados racistas. Não poderia negar aqui o quanto algumas das expressões utilizadas pelo autor seriam problemáticas atualmente, frente a uma interpretação sincrônica de sua obra. Entretanto, levar à cabo tal escolha interpretativa pressupõe uma dimensão alocrática da obra de Lobato. Entendamos um pouco sobre as implicações dessa escolha.

A escolha de uma chave de interpretação faz do trabalho hermenêutico, também, uma escolha ideológica. A partir do que explica Sérgio Bellei (2019), temos dois processos interpretativos dos quais podemos lançar mão ao dar início à leitura de um texto: a interpretação *alocrática* e a *autocrática*. A primeira, fundamentada por autores como Leo Marx, faz com que uma chave de interpretação seja estabelecida *a priori*, ou seja, antes de entrar no texto literário propriamente dito, os elementos de seu contexto de produção são tidos como guias de leitura. Com o propósito de explicar o conceito de interpretação autocrática, Bellei utiliza a teoria de Hirsch, o qual define essa proposta interpretativa como um evento em que o intérprete (crítico

ou leitor) escolhe suas próprias chaves de leitura, sem obrigatoriamente ou dever de estar pautado em eventos históricos ou outras questões concernentes ao contexto de produção.

O literário, portanto, carrega uma especificidade que permite, no caso da autocracia, admitir as escolhas interpretativas como possibilidades dentro de uma gama de opções. Talvez por isso a dificuldade de fiar o fenômeno da Literatura em ciências auxiliares que parecem explicar o literário com muita facilidade, conforme afirma Antônio Candido:

Com efeito, sociólogos, psicólogos e outros manifestam às vezes intuítos imperialistas, tendo havido momentos em que julgaram poder explicar apenas com recursos das suas disciplinas a totalidade do fenômeno artístico. Assim, problemas que desafiavam gerações de filósofos e críticos pareceram de repente facilmente solúveis, graças a um simplismo que não raro levou ao descrédito as orientações; sociológicas e psicológicas, como instrumentos de interpretação do fato literário (CANDIDO, 1980, p.26).

No excerto anterior, é possível notar a problematização proposta por Candido a respeito de recursos interpretativos que lançam mão, predominantemente, de outras ciências como fonte de análise para o literário. Não proponho aqui a Literatura como um objeto imanentista, nem hermeticamente fechado, conforme tendências de outrora, mas na busca por refletir sobre as diferentes possibilidades que uma leitura autocrática pode proporcionar ao leitor literário.

Quando voltamos à obra de Lobato, a escolha de uma interpretação alocrática, de tendência sincrônica, faz com que todo o projeto estético do autor seja ignorado, devido a colocações normais ao momento histórico no qual estava inserido, mas inaceitáveis na sociedade contemporânea. Alguns críticos, ainda, tendem a resgatar o passado escravagista da família de Monteiro Lobato como ponto que descaracterize sua produção, contudo, conforme proposto desde o início de nosso estudo, autor, obra e leitor são considerados como elementos interligados, mas independentes.

Em entrevista recente, pela ocasião de seus 80 anos, o autor infantojuvenil, Pedro Bandeira, conversou com o jornalista Pedro Martins, representante do jornal Folha Uol, e questionado sobre a conduta de Lobato, autor que Bandeira declara ter como referência em seu trabalho, ao que contesta de forma irreverente:

Monteiro Lobato, que o senhor diz ter como um pai, é acusado de racismo por ter escrito Emília chamando tia Nastácia de "negra beijuda". Lobato era um racista miserável. Ele era filho de donos de escravos. Mas o cara escrevia bem demais. Ele é o berço da literatura infantil brasileira. Eu comecei por ele. Todo mundo era racista naquela época. Achavam que pretos eram inferiores, como se fossem cachorrinhos. Mas quem bate num cachorrinho? Ninguém xingava negros desse jeito. Ele errou ao escrever a Emília. Seria muito mais interessante se ela

falasse coisas engraçadas, bobagenzinhas, como qualquer criança (MARTINS, 2021, s/n).

Bandeira critica Lobato, no entanto deixa claro que isso não invalidaria a obra do autor e continua:

E o que devemos fazer, então?

Vamos proibir? Devemos proibir "Minha Luta"? Ou publicar "Minha Luta com Explicações"? Ora, deixa só "Minha Luta". Tem muitos estudiosos que querem ler. Deixa lá. Faz parte da história.

O que o senhor pensa, a propósito, sobre a cultura do cancelamento?

Não gosto muito de dizer que isso é de direita e aquilo é de esquerda, mas parece que pedir censura é progressista hoje. É engraçado. As pessoas que se dizem progressistas ou liberais adoram censura. Eu faço uma pergunta — uma pessoa que defende a escravidão deveria ser censurada, não deveria?

Quem?

Platão. Vamos cancelar Platão, porque ele era a favor da escravidão. E por que não seria? Naquela época, não havia outra economia senão os impérios lucrando em cima do trabalho escravo. Só que Platão, depois de Aristóteles, é o berço do pensamento ocidental. E aí? (MARTINS, 2021, s/n).

Aparentemente, o jornalista Pedro Martins, responsável pela entrevista, esperava de Bandeira um posicionamento mais claro, seguido por um caminho que apontasse para uma solução ao problema, no entanto isso não ocorre. A resposta dada por Pedro Bandeira demonstra o quão delicado é o tema da censura injusta, pois pauta as ações passadas em relações sociais construídas sobre uma base ética que leva tempo para ser estruturada e seria impossível a determinados momentos históricos por, simplesmente, ainda não existir.

O tema do racismo em Lobato ocupou diversas manchetes jornalísticas e trabalhos da crítica especializada, além da entrevista mencionada anteriormente. Todavia, em meio ao material disponível, chamou-me a atenção um artigo de Paulo Sergio Gonçalves, professor e coordenador do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Faculdade Estácio, publicado pelo jornal Folha de São Paulo em novembro de 2021. Intitulado *Racismo na Literatura e o Dilema da Utopia*, o texto aborda a manutenção dos estereótipos em relação ao negro e sua cultura frente à literatura e outras artes. Em determinado momento, o autor reflete sobre a formação de leitores no Brasil e as influências às quais nossos jovens estão submetidos, toca-se então na polêmica relação entre Monteiro Lobato e o racismo:

Mesmo num país de poucos leitores (infelizmente), a literatura assume tais papéis e está presente nas escolas, nas universidades e no cotidiano da criança, do jovem e do adolescente. Sendo assim, como lidarmos com uma nação que traz, no seu cânone literário, obras que contribuem de forma indelével com a manutenção de alguns estereótipos e espaços criados desde a época colonial? É assim que vemos acontecer em obras como as de Monteiro Lobato, onde suas personagens usam expressões racistas e se dirigem de maneira discriminatória aos negros.

Dizer que a obra de Lobato é racista e afirmar (por meio de suas famosas cartas) que o próprio autor, que vivia numa sociedade racista (será que não vivemos mais?), era racista, é óbvio e fácil. Difícil, e digno de repensar, é como vamos ensinar literatura brasileira e Monteiro Lobato para nossos jovens a partir de tais apontamentos e discussões (GONÇALVES, 2021, s/n).

A visão apresentada por Paulo Sérgio Gonçalves não isenta a obra de Lobato do caráter preconceituoso a ela atribuído por uma leitura realizada mediante valores defendidos atualmente pela sociedade, mas insere uma nova possibilidade. Em lugar de sugerir a censura, o estudioso da literatura afro-brasileira chama a atenção para as possibilidades de trabalho com a conscientização dos jovens leitores por meio dos termos considerados inadequados nas obras de Monteiro Lobato. A proposta de Gonçalves (2021) parte de uma condução do trabalho com a literatura de maneira crítico-reflexiva, possibilitando a construção de sentidos pelo leitor sem, contudo, privá-lo de ter acesso aos pensamentos que, por muitos séculos, foram comuns à nação brasileira. O não fazê-lo conduz a uma tentativa de apagamento de um momento que também constituiu a identidade nacional e foi ponto de partida para várias lutas e conquistas.

Logo, mesmo que pareçam ter ficado distantes, as aquarelas de Beatrix Potter estão para as adaptações em cores vibrantes, assim como a obra de Monteiro Lobato está para a tentativa de censura e proibições de trechos do livro do autor. A privação também é um tipo de censura, a qual pode ser muito reveladora sobre como a criança é considerada na sociedade contemporânea⁹ se comparada à primeira metade do século passado. Voltemos à Casa das Chaves, após Emília constatar que as pessoas haviam diminuído e a guerra estava acabada, ao menos momentaneamente:

A situação era tão nova que as suas velhas ideias não serviam mais. Emília compreendeu um ponto que Dona Benta havia explicado, isto é, que nossas ideias são filhas da nossa experiência. Ora, a mudança do tamanho da humanidade vinha tornar as ideias tão inúteis como um tostão furado. A ideia dum caixa de fósforos, por exemplo, era a ideia dum coisinha que os homens carregavam no bolso. Mas com as criaturas diminuídas a ponto dum caixa de fósforos ficar do tamanho dum pedestal de estátua, a “ideia de caixa de fósforos” já não vale coisa nenhuma. A “ideia de leão” era dum terrível e perigosíssimo animal, comedor de gente; e a “ideia de pinto” era dum bichinho inofensivo. Agora é o contrário. O perigoso é o pinto (LOBATO, 2021, p. 19-20).

Emília demonstra como fatores, a exemplo do tamanho, relativizam ideias cridas fixas até aquele momento. Logo, o ato de abaixar a chave do tamanho poderia haver acabado com a guerra, mas não implicava o surgimento de novos problemas para a raça humana, atrelados à própria sobrevivência. Após inalar uma pequena partícula de superpó, a boneca consegue

⁹ Considera-se sociedade contemporânea aquela a partir da virada do século XXI.

regressar aos arredores do Sítio do Picapau, no entanto essa volta para casa já não se daria de modo fácil ou prático.

O tamanho diminuto fez com que a boneca necessitasse lidar com diversos perigos ao atravessar os 100 metros de quintal, a ponto de tal percurso ganhar três capítulos da narrativa, nos quais Emília criará artimanhas para tentar domesticar insetos e usá-los como meio de transporte. No entanto, em diversos momentos de trégua a boneca é responsável por múltiplas reflexões em busca de descobrir a lógica responsável por reger o novo mundo que se apresentava:

- Que mundo este, santo Deus! – murmurou, muito atenta a tudo quanto se passava em redor. É o tal “mundo biológico” de que tanto o Visconde falava, bem diferente do “mundo humano”. Diz ele que aqui quem governa não é nenhum governo com soldados, juízes e cadeias. Quem governa é uma invisível Lei Natural. E que Lei Natural é essa? Simplesmente a lei de quem pode mais. Ninguém neste mundo procura saber se o outro tem ou não razão. Não existe a palavra justiça. A Natureza só quer saber duma coisa: quem pode mais. O que pode mais tem o que quer, até o momento em que apareça outro que possa ainda mais e lhe tome tudo. E por que essa maldade? O Visconde diz que é por causa duma tal seleção natural, a coisa mais sem coração do mundo, mas que sempre acerta, pois obriga todas as criaturas a irem se aperfeiçoando (LOBATO, 2021, p. 29).

O trecho anterior, apesar de breve, poderia ser considerado um recurso didático para exemplificar o processo de seleção natural. Em um mundo de adaptações biológicas, venceria aquele cuja capacidade adaptativa se desse de maneira mais assertiva para o contexto no qual estivesse inserido, porém há aí, na exata escolha do lugar onde essa reflexão de Emília ocorre, uma outra possibilidade interpretativa. Pouco antes, Emília havia percebido que sua anatomia, responsável no tamanho original pelo domínio sobre os seres considerados inferiores, tornava-se obsoleta. Os pés pequeninos não poderiam resistir à temperatura do solo e sua cor a tornaria presa fácil para predadores como o pinto Sura.

Além da obsolescência de sua forma física, a própria lei já não possuía sentido, visto que cada ser estava entregue às suas próprias necessidades. A proposta de tal reflexão neste momento é fundamental se pensamos que, até o momento, a preocupação de Emília era com a extinção da guerra vivida à distância, entretanto, ao ser obrigada a aprender novos recursos para sobreviver neste mundo modificado por ela mesma, a boneca receberá diversas lições sobre a natureza humana associada à guerra e à luta pela sobrevivência e, é óbvio, que o leitor também acompanhará as reflexões da personagem, vendo-se ora na posição de Emília, ora devolvido à própria realidade na qual está. Assim, por vezes, a boneca é levada a reconsiderar algumas opiniões em prol de sua sobrevivência dentro da nova ordem em que se encontrava, na cena a

seguir, Emília depara-se com algumas formigas grandes, às quais já havia visto devorar filhotes de beija-flor em um ninho, o que fez a boneca temer a própria sorte:

Na maior aflição, Emília olhou ao redor, em procura de abrigo. Deu com uma velha casca de caramujo: lançou-se dentro, ficando bem escondidinha lá no fundo. A canibal plantou-se à porta, à espera de que aquele “inseto descascado” saísse. Por fim, desanimada, foi-se embora. Quando Emília teve coragem de espiar, a horrenda canibal já ia longe.

- Que susto! – exclamou ela saindo de dentro do caramujinho e engando com uma isca de musgo o suor gelado da testa. – **Tenho que arranjar uma arma qualquer**¹⁰. Há feras muito perigosas nesta mata (LOBATO, 2021, p. 31).

O trecho anterior é importante, pois nos ajudará em uma dupla reflexão. Por um lado, vemos que Emília é levada a compreender sua vulnerabilidade no mundo circundante, fato responsável por representar perigo à sua vida. Por outro lado, houve a preocupação dos editores em inserir uma nota de rodapé na referida passagem:

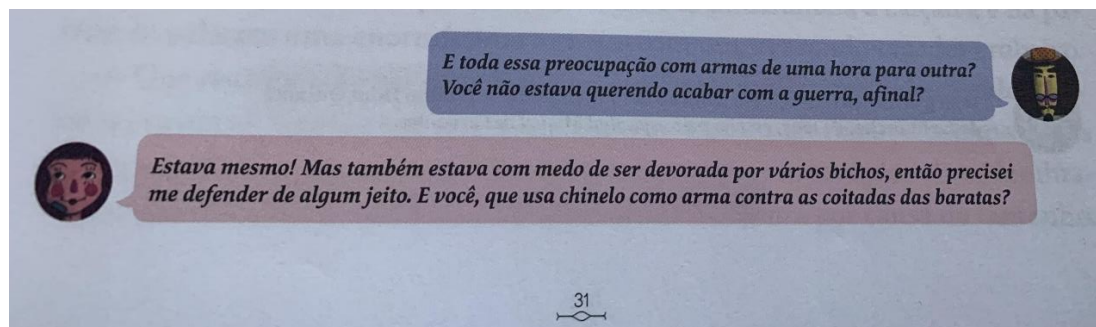


Figura 3 – Rodapé contextual uso de armas – Fonte: LOBATO, 2021, p. 30

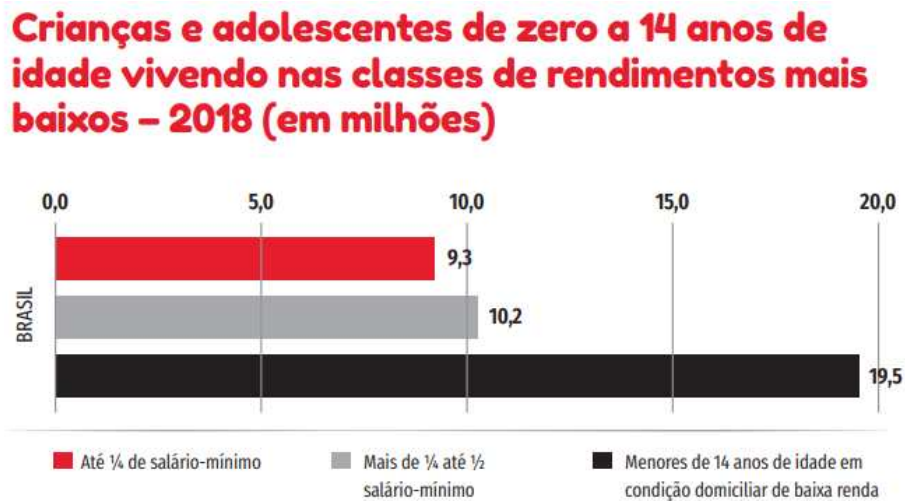
Lembremo-nos de que toda a narrativa foi motivada pelo desejo de Emília em parar com a guerra e a destruição causada por esse fenômeno. Quando a boneca pensa sobre as armas, aparentemente Lobato desejava evidenciar às crianças da época a necessidade de proteção naquele contexto adverso, dessa maneira, a figura da arma, seja ela qual fosse, parecia representar um objeto comum e esperado naquela situação. A nota inserida na edição de 2021 revela mais sobre como a figura da criança é vista hoje do que a respeito da escrita de Lobato. A necessidade de explicar aos leitores que as armas também podem ser utilizadas para defesa demonstra o caráter letal ligado ao próprio signo arma, o qual parece remeter imediatamente a uma arma de fogo e não a um espinho, do qual a boneca se valerá nos capítulos seguintes.

Provavelmente, caso escrevesse nos dias atuais, essa cena exigiria uma modificação para se adequar ao perfil de criança que se deseja imaginar como leitor. Isso porque, muitas vezes,

¹⁰ Grifo dos editores para nota de rodapé.

costumamos pensar na infância como um período de vida ideal. No entanto, nem todas as crianças que tenham o livro de Lobato em mãos estarão em um cenário ideal, cercadas pela família ou, na melhor das hipóteses, ouvindo a leitura realizada por um dos pais.

Embora diversas leis tenham sido promulgadas com o intuito de promover a proteção da criança e do adolescente após a década de 1940, quando foi publicado *A Chave do Tamanho* e a própria infância tenha passado por atualização de ideias, documentos como *Cenário da Infância e da Adolescência no Brasil*, lançado em 2020 pela Associação Brasileira dos Fabricantes de Brinquedos (Abrinq) revela dados preocupantes sobre o ano de 2018 no que diz respeito à renda com a qual grande parte dos brasileiros vive no período da infância:



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad Contínua).

Renda domiciliar mensal per capita de até meio salário-mínimo: equivalente a R\$ 477 em valores de 2018.

Renda domiciliar mensal per capita de até um quarto de salário-mínimo: equivalente a R\$ 238,50 em valores de 2018.

Figura 4: Gráfico Crianças e adolescentes de zero a 14 anos de idade vivendo nas classes de rendimentos mais baixos – 2018 – Fonte: MIRANDA & CINTRA, 2020, p. 26

O gráfico acima demonstra que o Brasil ainda estaria longe da infância ideal. A leitura dos números anteriores aponta para situações de risco, inclusive alimentares, devido aos baixos rendimentos das famílias nas quais as crianças vivem. Poderíamos, além disso, acrescentar outras variáveis, como o percentual de menores vivendo em abrigos de longa ou curta permanência no país, formulando um cenário muito mais parecido com os meninos, habitantes

do trapiche em *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, que dos netos de Dona Benta, os quais vivem sob a proteção da avó, em um espaço onde podem viver livres suas próprias aventuras.

Pensemos que a referida obra de Jorge Amado foi lançada no ano de 1937, apenas cinco anos antes de *A Chave do Tamanho*, de Monteiro Lobato. Seria possível imaginar que a sociedade já houvesse avançado muito no quesito preservação da infância nesse intervalo, entretanto, quando olhamos para o gráfico da fundação Abrinq, apresentado anteriormente, percebemos números alarmantes numa sociedade pós-políticas públicas e leis para a proteção da criança e da infância e que dista, aproximadamente, 80 anos das obras de Jorge Amado e Monteiro Lobato. Podemos, ainda, pensar: qual o motivo das escolhas representativas de Lobato? Ou até mesmo: quem é essa criança representada e qual seria seu público alvo? Tentemos chegar à chave dessas questões.

No ano de 1983, a autora Fanny Abramovich lançou a obra *O mito da infância feliz*. O texto discorre, muitas vezes a partir da visão de crianças, a respeito das implicações de uma visão de que a infância é sempre um período de felicidade e proteção. A proposta da antologia organizada por Abramovich partiu de convites feitos a autores que escrevessem para o público infantil e/ou sobre esse público. Assim, cada autor convidado deveria se apresentar e, logo em seguida, dar início à sua produção, a qual poderia ser de diferentes gêneros literários, tais como crônicas, poemas, ou ainda, como escolheu a própria Fanny para seu texto: um estatuto adaptado, escrito sob a visão de uma criança. A obra reuniu nomes como Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos de Queiroz, Ruth Rocha entre outros, em textos que contam a respeito de infâncias não tão felizes e que vão desde a percepção de si mesmas pelas crianças até a reflexão sobre os cenários familiares, em algumas ocasiões inóspitos para uma infância que se costuma romantizar.

A obra de Fanny Abramovich, por si só, já seria digna de um estudo específico, no entanto, interessa-nos aquilo que motivou a organização dessa antologia, conforme aponta a própria Fanny na nota introdutória:

A infância como um período que juram ser feliz, até aproximadamente se completar 10 anos de idade... Junto com a entrega do diploma do antigo primário, cola-se também grau no final do bem-estar permanente, na alegria esfuizante, numa satisfação diurna e noturna garantida... E aí, começaria o período da pré-adolescência e depois o da adolescência, ambos, juramentados em prosa, verso e em cartório como infelicíssimos (outra mentira) (ABRAMOVICH, 1983, p.9).

O trecho acima mencionado lida com a temática da infância, que parece sempre um lugar feliz, de maneira irônica. A autora aponta uma mudança quase milagrosa marcada apenas por

um dado numérico: a passagem dos 9 para os 10 anos. Essa infeliz passagem da infância para a adolescência abre caminho para a entrada em uma fase na qual as descobertas passam a ser permitidas e, dentre elas, parece estar o descortinar das agruras da vida adulta, as quais deverão ser suportadas a partir daquele momento paradoxalmente marcante e, ao mesmo tempo, imperceptível em que nos passa a ser permitido sofrer.

No prefácio da mesma obra organizada por Fanny Abramovich, Antonio Carlos Cesarino (1983) reflete sobre os motivos que poderiam alimentar o mito de uma infância sempre feliz:

E por que precisam os adultos alimentar o mito da felicidade infantil? Talvez porque necessitam situar em algum lugar de seu passado um momento em que a vida tenha sido satisfatória e alegre. Se tivessem que se ater somente ao próprio presente, quiçá o cinzento de seus próprios cotidianos fosse exageradamente insatisfatório. Por outro lado, uma vaga consciência de estarem triturando seus filhos pode ter um certo peso nessa mitificação. Se a infância é um período feliz, então não precisam sentir tanta culpa. Apesar deles as crianças vão bem, logo não é necessário pensar. Já há tantas coisas com que se preocupar: a vida difícil, a situação do trabalho sem graça, o grilo com o chefe, o casamento chato, os desejos abafados, etc. (CESARINO, 1983, p. 12).

Os pressupostos apontados por Cesarino (1983) demonstram que a mitificação da felicidade na infância passa por dois caminhos. Por um lado, há o desejo de se apegar a um passado feliz, um Éden onde a vida era perfeita, sem preocupações e no qual o pecado original é transfigurado no castigo por meio da passagem para a adolescência, esse corpo que amadurece rumo ao sofrimento de um cotidiano doloroso. Por outro, esses adultos, agora pais, são forçados a olhar como espectadores para a infância de seus filhos e a se responsabilizar pela manutenção da felicidade de seus rebentos, fato que pode exigir um esforço hercúleo, a menos que os pais escolham acreditar no mito da infância feliz, a partir do qual alguns problemas só podem ser vivenciados por adultos e não ofuscarão a felicidade da infância simplesmente por seus filhos serem crianças.

Independente de qual dos dois fatores citados seja o responsável pela permanência da visão de infância feliz, é necessário que entendamos a diferença existente entre as propostas de Monteiro Lobato e Jorge Amado, mencionados anteriormente, levam a diferentes modos de representação da infância embora ocupem um mesmo período histórico, a primeira metade do século XX. Ainda que aquele seja o foco de nossa produção, seria demasiado redutor enumerar um único autor como responsável por todo um panorama da representação de uma época, pois um mesmo período conta com diferentes propostas estéticas. Daremos, pois, uma volta pelo trapiche¹¹ onde vivem os personagens da obra *Capitães da Areia*.

¹¹ Armazém onde geralmente são estocadas mercadorias para importação ou exportação. No caso dos Capitães da Areia, consistia em um local abandonado, localizado perto da praia, em meios às dunas. (Nota Minha)

A referida obra de Jorge Amado tem início com um capítulo intitulado *Cartas à Redação*, o qual é iniciado por um artigo jornalístico que tem como manchete *Crianças Ladronas* e onde é possível ler na linha fina: “As aventuras dos Capitães da Areia. A cidade infestada por crianças que vivem do furto. Urge uma providência do juiz de menores e do chefe de polícia. Ontem houve mais um assalto” (Amado, 2009, p.9). Logo após o artigo, são transcritas as cartas enviadas ao jornal pelo secretário do chefe de polícia, pelo juiz de menores, por moradores locais, pelo diretor do reformatório e até mesmo pelo padre da cidade. O descortinar dessa visão do elemento infantil fora do convencional recebe a manifestação das vozes de poder que deveriam ser responsáveis pelo cuidado com os menores que não têm a sorte dos netos de Dona Benta e são entregues à proteção estatal. A imagem infantil construída por Jorge Amado é bastante diferente daquela explorada por Lobato, aproximemo-nos do trapiche:

É aqui também que mora o chefe dos Capitães da Areia: Pedro Bala. Desde cedo foi chamado assim, desde seus cinco anos. Hoje tem 15 anos. Há dez que vagabundeia nas ruas da Bahia. Nunca soube de sua mãe, seu pai morrera de um balaço. Ele ficou sozinho e empregou anos em conhecer a cidade. Hoje sabe de todas as suas ruas e de todos os seus becos. Não há venda, quitanda, botequim que ele não conheça. Quando se incorporou aos Capitães da Areia o cais recém-construído atraiu para as suas areias todas as crianças abandonadas da cidade o chefe era Raimundo, o Caboclo, mulato avermelhado e forte. Não durou muito na chefia o caboclo Raimundo. Pedro Bala era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe. Um dia brigaram. A desgraça de Raimundo foi puxar uma navalha e cortar o rosto de Pedro, um talho que ficou para o resto da vida. Os outros se meteram e como Pedro estava desarmado deram razão a ele e ficaram esperando a revanche, que não tardou. Uma noite, quando Raimundo quis surrar Barandão, Pedro tomou as dores do negrinho e rolaram na luta mais sensacional a que as areias do cais jamais assistiram. Raimundo era mais alto e mais velho. Porém Pedro Bala, o cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era de uma agilidade espantosa e desde esse dia Raimundo deixou não só a chefia dos Capitães da Areia, como o próprio areal. Engajou tempos depois num navio. Todos reconheceram os direitos de Pedro Bala à chefia, e foi desta época que a cidade começou a ouvir falar nos Capitães da Areia, crianças abandonadas que viviam do furto. Nunca ninguém soube o número exato de meninos que assim viviam. Eram bem uns cem e destes mais de quarenta dormiam nas ruínas do velho trapiche. Vestidos de farrapos, sujos, semi-esfomeados, agressivos, soltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas (AMADO, 2009, p. 26-27).

As crianças ali representadas são desprovidas de qualquer cuidado ou barreira que as impeça de enxergar as agruras da vida. O personagem Pedro Bala, chefe dos capitães, mostra, literalmente, a necessidade da luta para garantir sua sobrevivência após a fatídica perda dos pais ainda aos cinco anos de idade. Como se já não fosse espantosa o suficiente a história de Pedro, o narrador revela que há mais de cem crianças vivendo nas mesmas condições, das quais ao menos quarenta se abrigam no trapiche. Embora a obra date do final da década de 1930, noventa

anos depois a infância representada por Jorge Amado continua a existir, basta voltarmos algumas páginas ao gráfico de Miranda e Cintra (2020) em que fica evidente a precariedade da vida de muitas crianças brasileiras devido à baixa renda.

Não gostaria que a análise anterior pressuponha uma representação da infância considerada melhor devido ao pragmatismo de nossos dias. A comparação entre as obras de Jorge Amado e Monteiro Lobato se deve, antes de mais nada, à tentativa de o presente trabalho pretender demonstrar diferentes possibilidades representativas para a infância na literatura brasileira, inclusive dentro de um mesmo período. Compreendido esse ponto, é importante também entendermos a seleção de obras pertencentes a épocas distintas não para simplesmente reafirmar um mecanismo *darwinístico* de evolução na representação do elemento infantil, mas como um modo de compreender a forma pela qual novas representações passam a ganhar níveis de aceitabilidade entre o público leitor e o mercado editorial. Assim, os autores, os quais as obras ainda visitaremos, são considerados chave nos períodos em que produziram suas obras, oferecendo novos cenários de representação àqueles que viriam depois.

1.5 Duas propostas de representação

Desde o início de nossas discussões a respeito dos mecanismos de controle do imaginário pautadas em Luiz Costa Lima (2007) em diálogo com a higienização a partir de Esposito (2009), vimos que as estratégias para o domínio do imaginário perpassam diversas esferas sociais e redundam, muitas vezes, em horrores como o holocausto. No entanto, nem sempre as ideias de poder e domínio devem ser tidas como castradoras. Vejamos um comentário de Michel Foucault na entrevista organizada como livro e intitulado *Microfísica do Poder* (2001):

O que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 2014, p. 45).

Portanto, embora muitas vezes o conceito de poder esteja associado à imposição de limites para o indivíduo e ainda ao cerceamento das liberdades individuais, sua aplicação à ficção e até mesmo aos interditos que a ela impõe merecem uma análise mais detida. Mesmo que possamos encontrar diversas obras nas quais a ficção se chocará contra os discursos de poder, conforme veremos em Jorge Amado na obra *Capitães da Areia* (2009), outros autores, como Monteiro Lobato em *A Chave do Tamanho* (2021), farão uso deles por meio de suas

faculdades produtivas, driblando os mecanismos de controle do imaginário com seu projeto ficcional.

As duas propostas representativas de crianças, apresentadas a seguir, partem de existências possíveis, sobretudo a partir dos séculos XVII e XVIII quando Foucault (2001) afirma ter havido um *desbloqueio tecnológico* da produtividade do poder. Isso porque as Monarquias da Época Clássica desenvolvem aparelhos do Estado tais como exército, polícia e administração local – e acrescentaria eu a escola séculos depois –, além de instaurar o que Foucault (2001) chama de uma *nova economia do poder*¹², definida como “procedimentos que permitissem fazer circular os efeitos de poder de forma ao mesmo tempo contínua, ininterrupta, adaptada e “individualizada” em todo corpo social (Foucault, 2001, p. 45). Caminhando para análise das obras propostas, veremos em Jorge Amado a repressão por meio de autoridades como a polícia se farão presentes, à medida que, em Monteiro Lobato, a preocupação com mecanismos reguladores ocorrerá muito mais com agentes externos – representados por autoridades educacionais e pelo mercado editorial – do que dentro da própria ficção.

Embora nas referidas obras de Monteiro Lobato e Jorge Amado haja visões distintas sobre as crianças, há um ponto de contato entre suas temáticas: o mundo da infância perfeita é apenas uma idealização. Os *Capitães da Areia* são menores abandonados em uma realidade que dista bastante de uma infância feliz e utilizam de força e astúcia para sobreviver aos desafios de um cotidiano carente em proteção e inseridos em uma sociedade hostil às suas existências fora do padrão de conduta desejável a uma criança. Já os netos de Dona Benta, em *A chave do tamanho*, de Monteiro Lobato, não passam pelas privações as quais os personagens de Jorge Amado são submetidos, nem mesmo pela marginalização social atribuída aos habitantes do trapiche, mas também não estão em um mundo ideal. A guerra desperta essas crianças para o que pode haver de pior a partir da devastação mundial ocasionada pelo conflito. Assim, temos duas representações de crianças as quais, a seu modo, não estão em cenários considerados ideais e resistirão em seus respectivos contextos.

Antes de passarmos à análise de alguns aspectos das obras citadas, é importante esclarecer que Jorge Amado e Monteiro Lobato escreverão para públicos distintos. O primeiro utiliza personagens infantis como modo de criticar a sociedade de seu tempo, sendo muitas vezes acusado de panfletário devido às duras críticas realizadas a instituições como o Estado e a

¹² Em sua obra *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* (2014), Foucault falará mais detidamente sobre a temática da economia do poder associada ao que ele chamará economia do castigo, passando pelos diversos mecanismos de punição física infringidos naqueles que não cumpriam a lei. O autor também trabalhará com a espetacularização da morte e seu posterior abandono frente a novos modos de punição.

Igreja. Dessa forma, temos em Jorge Amado a criança representada para o adulto. Quando passamos a Monteiro Lobato, conforme vimos anteriormente, teremos um autor cujos principais interlocutores eram os públicos infantil e juvenil, dessa forma, a representação da infância se dará de modo diferente, inclusive por passar pelos crivos do Estado, da Igreja e da Escola, conforme vimos no polêmico trecho de *Narizinho Arrebitado* e *o Frade Louva a Deus*. Essa distinção entre o público alvo de cada um dos autores é fundamental para que possamos observar como cada um deles realizará a construção de seus personagens infantis dentro de seus respectivos projetos estéticos.

Os habitantes do trapiche abandonado, em *Capitães da Areia*, contam com habilidades adquiridas a partir de suas desventuras e que os ajudarão na sobrevivência em um mundo hostil. Ao longo da leitura da obra é interessante notar como esses meninos considerados menores infratores escondem seus sonhos por trás das imagens ameaçadoras formadas por suas ações. Em certa passagem, o narrador apresenta o personagem conhecido como Pirulito “magro e muito alto, uma cara seca, meio amarelada, os olhos encovados e fundos, a boca rasgada e pouco risonha” (Amado, 2009, p. 33), o qual possuía uma grande afeição aos santos e à religião, sendo, muitas vezes, perturbado por um menino manco, denominado Sem-Pernas. Uma noite, decidido a zombar de Pirulito, Sem-Pernas se aproxima da zona do trapiche ocupada por Pirulito e “quando chegou perto e viu Pirulito rezando, de mãos levantadas, olhos fixos ninguém sabia onde, o rosto aberto em êxtase (estava como que vestido de felicidade), parou, o riso burlão murchou nos seus lábios e ficou a espia-lo” (Amado, 2009, p. 35).

A visão da fé de Pirulito como uma certeza na qual se apegar faz com que Sem-Pernas reflita sobre a própria vida e a respeito de seu modo de agir sem convicções que não a própria sobrevivência e a sombra de sonhos de outrora. O garoto se lembra de sua própria má fama entre os capitães da areia, visto que bulia com todos. Sem-Pernas compara a plenitude experimentada por Pirulito ao rezar às suas desventuras quando abandonado logo cedo pelos pais, espancado pela polícia, que zombava de sua deficiência, mas, mesmo assim, no fundo, guardava anseios íntimos:

O que ele queria era felicidade, era alegria, era fugir de toda aquela miséria, de toda aquela desgraça que os cercava e os estrangulava. Havia, é verdade, a grande liberdade das ruas. Mas havia também o abandono de qualquer carinho, a falta de todas as palavras boas. Pirulito buscava isso no céu, nos quadros de santo, nas flores murchas que trazia para Nossa Senhora das Sete Dores, como um namorado romântico dos bairros chiques da cidade traz para aquela a quem ama com intenção de casamento. Mas o Sem-Pernas não compreendia que aquilo pudesse bastar. Ele queria uma coisa imediata, uma coisa que pusesse seu rosto sorridente e alegre, que o livrasse da necessidade de rir de todos e rir de tudo. Que o livrasse também daquela angústia, daquela vontade de chorar que o tomava nas noites de inverno. Não queria o que tinha

Pirulito, o rosto cheio de uma exaltação. Queria alegria, uma mão que o acarinhasse, alguém que com amor o fizesse esquecer o defeito físico e os muitos anos (talvez tivessem sido apenas meses ou semanas, mas para ele seriam sempre longos anos) que vivera sozinho nas ruas da cidade, hostilizado pelos homens que passavam, empurrado pelos guardas, surrado pelos moleques maiores (AMADO, 2009, p. 35-36).

Assim, embora Sem-Pernas tenha aprendido a se defender e encontrado um lugar onde pudesse viver junto aos capitães da areia, a simples sobrevivência não é um sinônimo de felicidade para o garoto. Mesmo sendo uma criança, o menino carrega consigo a imagem de infância ideal, na qual contaria com figuras responsáveis por sua proteção e pela manutenção de sua felicidade, experiência diferente daquela vivenciada por Pirulito na esperança trazida pela fé e considerada demasiado abstrata por Sem-Pernas.

Ao longo da obra de Jorge Amado, outros sonhos de alguns dos meninos serão apresentados, no entanto, o desejo por uma família é quase unânime em todas as passagens. Conforme vimos em Ariès (1981), a visão de núcleo familiar foi alterada de acordo com as necessidades dos mecanismos de poder, associada, sobretudo, aos interesses econômicos vigentes, os quais necessitariam, a partir da Revolução Industrial, de mão de obra mais qualificada para integrar o mundo do trabalho. A família, portanto, passaria de mera relação de garantia de sobrevivência, para um grupo que mantinha laços afetivos por meio de um convívio prolongado, tendo em vista garantir o tempo e as ferramentas necessárias à especialização da mão de obra.

O conceito de núcleo familiar almejado por personagens como Sem-Pernas, embora cite o anseio por carinho, é a concepção primeira de família como um grupo responsável pela garantia da manutenção da vida daqueles que o compõem em Ariès (1981). A criança representada por Jorge Amado carrega em sua composição os fracassos do Estado, da Igreja e da Família em garantir o pleno desenvolvimento do ser humano, como citado em diversos documentos que regem os direitos e deveres da infância, pondo em xeque a inobservância da lei pelos próprios mecanismos de poder que a regem. A resistência dessas crianças se dá por meio da força, pois sua simples existência não normatizada ameaça a manutenção de suas vidas frente a uma sociedade que deseja normatizar todo e qualquer modo de vida que fuja aos padrões dominantes.

Quando tocamos no termo higienização, o qual ainda será recorrente em análises posteriores, é necessário remeter ao que Espósito (2009) denomina *imunização*, ou seja, uma série de áreas do conhecimento como a Medicina e o Direito manipuladas por instâncias de poder – sobretudo no que diz respeito ao Estado – para entrar na vida privada de cada cidadão e determinar um único estilo de vida, obviamente padronizado, como respeitável. Assim, tem-

se uma normalização de saberes e condutas que determina quem merece ter uma vida digna e quem não merece. Em situações mais extremas, como no regime nazistas, Esposito (2009) apontará a imunização como responsável por decidir quem merece viver ou morrer, a exemplo do holocausto.

Voltando ao grupo dos capitães da areia, lembremo-nos das manchetes e correspondências da cidade cobrando das autoridades competentes a resolução do problema da cidade – nesse caso as crianças – e não o problema dos meninos em si. A essa altura podemos pensar que a condição de criança já foi retirada desses garotos, os quais passam a receber a alcunha de bandidos e infratores, visto que, ironicamente, não gozam das condições elementares as quais seriam responsáveis por formar a imagem arraigada de uma criança no imaginário popular. Desse modo, a infância e o ser criança também necessitam de pré-requisitos, os quais, quando não cumpridos, promovem o menor à maioridade e os convertem em um problema a ser solucionado ou, nessa impossibilidade, eliminado.

Essa criança promovida à vida adulta por suas existências fora ao padrão desejado passam a ser digna de castigo. Nas correspondências recebidas no início da obra pelo jornal a voz popular não denunciava a falta de cuidado com aqueles menores, mas a punição adequada por não se encaixarem nos padrões de conduta vigentes. O castigo exemplar àqueles que não se moldam aos padrões de vida considerados comuns já foram objeto de desejo e regozijo popular, conforme descreve Foucault (2014), em *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*, em uma cena de suplício em 2 de março de 1757:

[Damiens fora condenado, a 2 de março de 1757], a pedir perdão publicamente diante da porta principal da Igreja de Paris [aonde devia ser] levado e acompanhado numa carroça, nu, de camisola, carregando uma tocha de cera acesa de duas libras; [em seguida], na dita carroça, na Praça de Greve, e sobre um patíbulo que aí será erguido, atenazado nos mamilos, braços, coxas e barrigas das pernas, sua mão direita segurando a faca com que cometeu o dito parricídio, queimada com fogo de enxofre, e às partes em que será atenazado se aplicarão chumbo derretido, óleo fervente, piche em fogo, cera e enxofre derretidos conjuntamente, e a seguir seu corpo será puxado e desmembrado por quatro cavalos e suas cinzas lançadas ao vento (FOUCAULT, 2014, p. 9).

A cena acima é digna de filmes de terror ou de superproduções que retratem os horrores da Idade Média, no entanto, o surgimento do primeiro cinema ainda estaria muito distante. A sequência de castigos narrada por Foucault (2014) a partir do jornal *Gazeta de Amsterdã*, no ano de 1757, descreve um espetáculo assistido em praça pública, prática comum nesse período e que se não era capaz de redenção, pois eliminava a existência do infrator, satisfazia ao anseio

popular por punições exemplares. O desejo pelo castigo dos transgressores permanece, como vemos em *Capitães da Areia*, mas agora assumirão uma nova forma, conforme aponta Foucault (2014):

A punição pouco a pouco deixou de ser uma cena. E tudo o que pudesse implicar de espetáculo desde então terá um cunho negativo; e como as funções da cerimônia penal deixavam pouco a pouco de ser compreendidas, ficou a suspeita de que tal rito que dava um “fecho” ao crime mantinha com ele afinidades espúrias: igualando-o, ou mesmo ultrapassando-o em selvageria, acostumando os espectadores a uma ferocidade de que todos queriam vê-los afastados, mostrando-lhes a frequência dos crimes, fazendo o carrasco se parecer com criminoso, os juízes aos assassinos, invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração (FOUCAULT, 2014, p. 10).

Mesmo que Foucault (2014) demonstre uma nova ordem a qual denominará *economia do castigo*, é evidente que o desejo pela punição é permanente, embora possa ser transfigurado ou antes, disfarçado, por uma humanização do alvo da punição. O grupo dos habitantes do trapiche desperta na comunidade a sede responsável por questionar os mecanismos punitivos sobre sua eficácia, exigindo que suas funções sejam levadas à cabo, conquanto para isso a própria comunidade precise entrar em cena, como no caso dos maus-tratos descritos pelo personagem Sem-Pernas aos quais fora submetido em sua vida pregressa aos capitães da areia.

Se pensamos, portanto, na resistência da imagem infantil pela força em prol da preservação da própria vida chegaremos à conclusão de que, na primeira metade do século XX, isso somente seria possível em uma escrita voltada ao público adulto, como ocorre no caso de Jorge Amado. A zona de aceitabilidade para uma concepção de criança que fuja à proteção e cuidado dos adultos voltada ao público infantil ainda não seria um ato realizável de forma tão crua como aquela adotada por Jorge Amado. As intempéries e agruras da vida, se representadas para o público infantil, deveriam se dar de maneira tácita, mas nem por isso menos violenta, como veremos em Monteiro Lobato por meio de outros recursos ficcionais.

Retornemos ao Sítio do Picapau. Como vimos anteriormente, os personagens Pedrinho e Narzinho são netos de Dona Benta, a sábia senhora a quem pertence o sítio. Nas férias escolares de Pedrinho, o garoto sempre retorna à companhia de sua avó e de sua prima, onde vive aventuras ao lado da boneca de pano Emília e de seu melhor amigo, Visconde de Sabugosa, um sabugo de milho falante e inteligentíssimo. Assim, a construção do ambiente onde as crianças viverão suas aventuras passa por um viés lúdico e lhes garante um local minimamente seguro

no qual possam gozar de suas peripécias, sempre resguardados pelo elemento imaginário em seus encontros com personagens do folclore brasileiro ou com grandes personalidades da história mundial.

Para compreender a importância do imaginário na obra de Lobato precisaremos retornar aos níveis de aceitabilidade, no qual já tocamos em tópicos anteriores. Imaginar um grupo de crianças que perambula por matas, florestas, luta com vilões e colocam sua própria vida em risco haja vista que os cuidados de uma avó já idosa e uma cozinheira não seria um lugar ideal para que os meninos pudessem passar suas férias. No entanto, quando somamos a essa avó grande sabedoria e acrescentamos ao grupo de crianças uma boneca capaz de planos mirabolantes e um sabugo de milho autor de diversos experimentos científicos melhoramos o nível de aceitabilidade, afinal de contas, evidencia-se o fato de que tudo não passaria de *um faz de conta*.

Entretanto, ao admitir que tudo não passa de ficção, automaticamente aceitamos tudo *como se fosse realidade* (Iser, 2013), ampliando as possibilidades de abertura para alguns fatos considerados inaceitáveis na vida cotidiana. Desse modo, embora Monteiro Lobato aborde consequências da Segunda Guerra Mundial como a morte e a desolação, em *A Chave do Tamanho*, seus personagens o fazem sob a proteção do imaginário, o qual lhes confere uma espécie de passe livre por cenários inóspitos da história da humanidade, encontrando-se com diversos nomes importantes, como o próprio Hitler, e conduzindo a reflexões que não se aplicariam somente às crianças, mas a qualquer leitor que se proponha à leitura da obra.

Conforme já vimos, Lobato não gozava de facilidade com relação à sociedade da época no que concerne à escolha de temas que pudessem ser considerados adequados ou não ao público infantil, no entanto poderíamos dizer que a história esteve a seu favor. Como discutido anteriormente em Schollhammer (2009), o desejo por ser atual é uma marca da literatura em diversas épocas e isso faz com que determinados interditos sejam suplantados por esse anseio pela atualidade, como ocorrerá com o tema da Guerra em *A Chave do Tamanho*. Por vezes os próprios instrumentos de controle deverão se dobrar aos acontecimentos incontroláveis e imprevisíveis os quais varrem a humanidade, exigindo uma nova organização social.

No caso das crianças do Sítio, uma abordagem considerada leve poderia ser de grande valia para explicar às crianças a brutalidade dos acontecimentos de seus dias. Desse modo, em diversos trechos, Monteiro Lobato tratará das agruras da morte de forma aberta como ocorrerá na passagem a seguir, quando Emília chega à casa do Major Apolinário, prefeito da cidade e toma ciência do destino da sogra do Major, o qual deveria ser o mesmo de grande parte da população devido à diminuição causado pela chave do tamanho:

Emília viu que eles não estavam compreendendo a verdadeira situação. Julgavam-se do mesmo tamanho de sempre. As coisas em redor é que haviam crescido.

- Esse senhor quem é, Juquinha? Seu pai?

- Sim, meu pai. E ali está mamãe. A criada é a tia Febrônia, nossa cozinheira. Papai perdeu a fala, coitado, tamanho foi o susto, e mamãe está muito triste com o desaparecimento de vovó.

- Como desapareceu sua avó?

- Desapareceu porque não aparece – explicou Juquinha. – Depois que conseguimos nos livrar daquela inundação de pano, reunimo-nos todos embaixo da mesa, menos vovó. Até agora nem sinal.

Emília compreendeu o caso. A pobre velha não tinha podido safar-se de dentro de suas próprias roupas e com certeza havia morrido asfixiada. Se o apequenamento foi coisa para a humanidade inteira, então milhões de criaturas deviam ter perecido como a avó daquele menino – pela impossibilidade de saírem de dentro das próprias roupas. Nada mais claro (LOBATO, 2021, p.36).

O menino Juquinha aceita bem a situação, mesmo não compreendendo os fatos, no entanto os adultos se mostram desorientados, pois estão acostumados à ordem natural das coisas. Outro aspecto marcante nessa obra de Lobato é a constante referência de Emília à necessidade de mudança e adaptação de acordo com a adversidade das situações. Lembremo-nos de que a narrativa se passa durante o período da Guerra, um tempo em que a capacidade de adaptação às distintas circunstâncias é essencial para a sobrevivência em meio ao caos, conforme explicará Emília à mãe de Juquinha, dona Nonoca:

- Chorar não adianta, dona Nonoca. O que temos que fazer é nos adaptar.

Dona Nonoca não entendeu essa palavra tão científica. Emília explicou-se:

- Adaptar-se quer dizer ajeitar-se às situações. Ou fazemos isso, ou levamos a breca. Estamos em pleno mundo biológico, onde o que vale é a força ou a esperteza. A senhora até teve muita sorte de que nenhum passarinho ou gato a visse (LOBATO, 2021, p. 37).

O problema da adaptação é ligado a todo momento aos adultos, demonstrando que, embora consideradas ingênuas e mais vulneráveis, a adaptabilidade das crianças lhes confere vantagem em situações extremas. A pequenez física traz à tona a discussão sobre o tamanho utilizado como um modo de poder e controle:

Aquele homem era o major Apolinário da Silva, prefeito da cidade, cidadão muito importante. Estava agora transformado em um inseto descascado e mudo. Emília mediu-lhe a altura. Viu que tinha quatro centímetros. E como fosse muito gordo, dava a ideia duma taturana cor-de-rosa em pé (LOBATO, 2021, p. 37).

O major Apolinário agora se via reduzido a um inseto. Em uma nova reorganização social, alguns valores e posições arraigados anteriormente assumem importâncias distintas, tendo em vista que, muitas vezes, a posição social possa ser colocada em xeque, sobretudo quando a parte

representante do poder não é capaz de se adaptar às necessidades de uma nova ordem. Poderíamos estar falando apenas do encolhimento da raça humana por uma peripécia da boneca Emília ou do próprio destino da humanidade a partir do momento em que o mundo deveria se reorganizar em prol da sobrevivência de parte da humanidade frente à devastação de uma guerra. A decisão de como essa leitura será feita cabe apenas a nós, leitores.

Se Emília sugeria os perigos da falta de adaptação, algumas páginas depois nos deparamos com a materialização da consequência daqueles que se recusam a isso. Em cenas seguintes a boneca tentará explicar à família do major sobre os perigos que essa nova raça humana diminuta enfrentaria, partindo de itens conhecidos, como o gato Manchinha, considerado inofensivo pela família. A não observância das novas leis de convivência redundará em um fim trágico:

O Major riu-se de novo. Ele ainda estava com a "ideia de gato" própria das gentes que possuíam tamanho. Emília tentou esclarecê-lo. Explicou aquela história da "ideia filha da experiência".

— A "ideia de gato", Senhor Apolinário, vinha da nossa antiga experiência de criaturas tamanhudas em relação aos gatos. Era a ideia dum animal perigoso para ratos, baratas e gafanhotos, mas inofensivo para nós. Agora, porém, temos de reformar essa ideia, como também temos de reformar todas as ideias tamanhudas, como por exemplo, a "ideia de pinto", a "ideia de leão" e tantas outras. E quem não fizer assim está perdido.

O Major não entendeu. Era a burrice em pessoa. Achou aquele sermão com cara de "coisa de livros". Nesse momento o Manchinha miou novamente mais perto.

Emília não quis saber de mais nada. Agarrando as duas crianças correu a esconder-se numa rachadura do cimento.

Foi a conta. A enorme carantonha dum gato gigantesco surgiu à porta da varanda. Miou várias vezes, como quem está aflito em procura dos donos. Depois, aproximou-se, no perigoso andar de gato que enxerga barata.

Que horrível cena! Apesar de durinha de coração, Emília arrepiou-se ao ver o meigo Manchinha, tão saudoso dos seus donos, comer sossegadamente os três insetos descascados que descobriu ali. Mas teve o cuidado de tapar com as mãos os olhos das duas crianças. Juquinha e Candoca nunca vieram a saber do trágico destino de seus pais — vítimas da "lerdeza com que sé adaptavam às novas condições de vida", conforme Emília mais tarde explicou ao Visconde (LOBATO, 2021, p. 39).

Os adultos da família do Major Apolinário se recusam a aceitar a nova ordem do mundo que os cercava, desse modo, são engolidos pelo gato de estimação, demonstrando a necessidade de adaptabilidade para a manutenção da vida nesse novo cenário. Chamo a atenção para a estratégia utilizada por Lobato ao abordar claramente a morte dessa família.

A personagem Emília descreve a cena anterior como algo horrível, a ponto de cobrir os olhos dos filhos do Major – Juquinha e Candoca – para que não vissem o trágico fim de seus pais. As crianças representadas por Monteiro Lobato não eram as mesmas que formariam parte de seu público leitor, como veremos. A boneca de pano busca poupar Juquinha e Candoca da

notícia da morte dos pais, no entanto, o fato guardado em segredo dos personagens era claro ao público leitor, a morte da família era uma realidade. Portanto, mesmo defendendo a proteção das crianças com relação a esse tipo de cena, seu público infantil veria o fatídico incidente com clareza e sem a necessidade de nenhum subterfúgio para amenizar a brutalidade do ocorrido. Tudo isso se dá porque o leitor, independentemente da idade, admite a entrada na obra *como se fosse realidade*, assim, em um mundo temeroso pelos efeitos da guerra, os quais redundam na perda de milhares de vidas, ver uma família encolhida ser engolida por um gato transfigura a própria imagem da morte em algo aceitável.

Agora, de posse da informação da morte da família do Major, o leitor passa a dividir a onisciência dos fatos com Emília, o que possibilitará, inclusive, o desfrute de certa cumplicidade quando Juquinha pergunta sobre o paradeiro dos pais:

— Juquinha – disse ela voltando-se para o menino –, saiba que seus pais se mudaram para um país muito distante e deixaram vocês entregues aos meus cuidados.
 — Para onde foram?
 Emília demorou na resposta. Estava pensando. Isso de falar a verdade nem sempre dá certo. Muitas vezes a coisa boa é a mentira (LOBATO, 2021, p. 40).

Quando pressionada sobre o paradeiro da família pelo menino, Emília utiliza a conhecida imagem de um lugar melhor, emendando uma história repleta de comicidade:

— Seus pais, Juquinha, foram obrigados a mudar-se para a Papolândia.
 — Onde é isso?
 — É uma terra em toda parte, onde só há papapospos. É a terra dos papapupu-dospos que voam, ou andam pelo chão miando como gato.
 E sabe o que é papapopo? — É uma espécie de colo. Antigamente as mães punham os filhinhos no colo; hoje os papapupudospos põem todo mundo no papapopo.
 — E é bom lugar esse papapopo?
 — Ótimo. Quentinho como cama. Quem adormece nesse colo gosta tanto que não acorda mais.
 A explicação deixou Juquinha na mesma, mas o sossegou. Sentia muito que seus pais fossem dormir um sono tão comprido numa terra tão esquisita; mas se era no quente, então bem. A expressão "quentinho como cama" agradou ao menino, que estava nu e com frio (LOBATO, 2021, p. 41).

Partindo da palavra papo, Emília constrói a narrativa de um lugar melhor e aconchegante, onde os adultos da família do major Apolinário foram viver. Lobato retrata a ingenuidade dos órfãos, sobretudo de Juquinha, representando uma criança que não consegue dimensionar os males do mundo, como a morte. No entanto, de forma descontraída e carregada de comicidade, a criança leitora terá acesso aos pormenores da peripécia de Emília, os quais são amenizados pelo riso provocado pelo jogo realizado com as sílabas da palavra papo, formando o nome do lugar – *Papolândia* – e ainda com o nome dos habitantes dessa terra distante: *papapospos*. Esses

recursos fazem com que a própria ideia da morte seja deixada em segundo plano em prol de observar a estratégia adotada pela boneca de pano para tecer uma narrativa capaz de convencer os filhos do Major Apolinário de uma realidade menos difícil.

Lobato, desse modo, ao invés de *imunizar* (Esposito, 2009) a figura da morte, faz do riso um recurso capaz de burlar os interditos impostos a essa temática, sobretudo relacionada à figura da criança. Diferente da proposta estética de Jorge Amado, a qual partia de uma concepção de criança abandonada e, portanto, destituída da própria alcunha de criança pelo termo menor ou, ainda menor infrator e delinquente, os netos de dona Benta representam o ideal de criança para o momento histórico da primeira metade do século XX, ligado à proteção e ao cuidado familiar. Friso a palavra ideal, visto que fontes históricas registram uma realidade diferente daquela que se permitia representar para o público infantil, a exemplo temos a imagem a seguir retirada do arquivo do Museu da Justiça do Estado do Rio de Janeiro, onde crianças trabalhavam em uma fábrica de sapatos no início da década de 1920:



Figura 5: Crianças trabalhando em fábrica no início do século XX – Fonte: Site Senado Federal¹³

¹³ Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/07/07/criancas-iam-para-a-cadeia-no-brasil-ate-a-decada-de-1920> - Acesso em 22 de junho de 2022.

Era comum também que notícias como a apresentada a seguir figurassem nos jornais:



Figura 6: Manchete sobre prisão de um menor em 1915 – Fonte: Site Senado Federal¹⁴

Até o ano de 1922 a maioria era adquirida aos nove anos de idade, somente nesse ano ela foi elevada para os quatorze anos. Posteriormente, em 1927, a maioria chegou aos dezoito anos, fazendo com que manchetes como a vista acima se tornassem menos comuns. O gráfico abaixo, registrado no ano de 1917 pelo Distrito Federal, Rio de Janeiro, até então, mostra-nos um panorama da quantidade do que hoje consideramos crianças e que na época eram encarcerados em reformatórios:

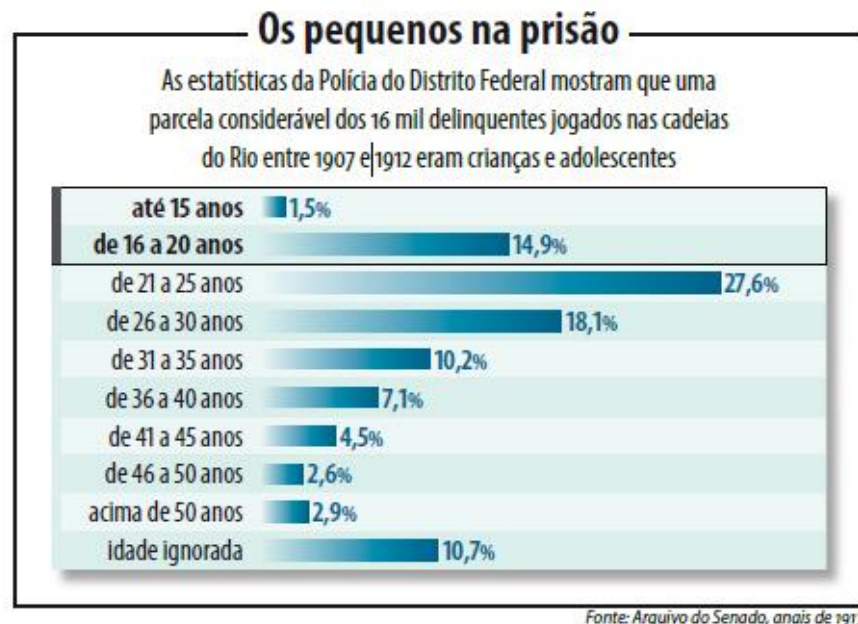


Figura 7: Gráfico Os pequenos na prisão com dados entre 1907 e 1912 – Fonte: Site Senado Federal.¹⁵

¹⁴ Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/07/07/criancas-iam-para-a-cadeia-no-brasil-ate-a-decada-de-1920> - Acesso em 22 de junho de 2022.

¹⁵ Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2015/07/07/criancas-iam-para-a-cadeia-no-brasil-ate-a-decada-de-1920> - Acesso em 22 de junho de 2022.

Quando analisamos o gráfico referente ao encarceramento de menores entre os anos de 1907 e 1912 é alarmante a quantidade do que hoje consideramos jovens e crianças que formavam o contingente das prisões. A somatória da faixa etária até 15 anos de idade com aquela que representa os jovens de 16 a 20 anos é quase igual à porcentagem entre 21 e 25 anos, a maior apresentada pelo gráfico.

Esses números nos dizem muito sobre a realidade do país na primeira metade do século XX, especialmente se pensamos que a escrita de *Reinações de Narizinho*, por Monteiro Lobato, dá-se no início da década de 1920, os personagens do Sítio já seriam penalmente imputáveis, fato que poderia chocar um leitor da atualidade. Dessa forma, a visão de criança retratada nos livros de Lobato, sobretudo naqueles utilizados em ambiente escolar, não condiz com a dura realidade da época, mas com um ideal que se desejava construir na passagem de uma sociedade agrária em que se exigia mão de obra menos qualificada, para uma sociedade urbana, necessitada de mão de obra especializada e, portanto, que exigiria maior qualificação, e, mais uma vez, redundará nas colocações de Ariès (1981) sobre a necessidade de reconfiguração da família enquanto instituição pós-Revolução Industrial.

Semelhantemente aos romances de formação, nos quais nos deteremos no próximo capítulo, a criança representada por Monteiro Lobato não era, na maioria das vezes, parecida com seu público leitor. Entretanto, poderia se configurar como um ideal a ser almejado por seus leitores em um projeto de docilização¹⁶ da criança com vistas ao prolongamento da infância e da dependência paterna. Assim, mesmo que a história de Juquinha e sua irmã Candoca seja menos triste pelo aspecto da morte de seus pais, a ideia de que seria necessário alguém responsável por cuidar dos órfãos é mantida, mesmo que este alguém seja uma boneca de pano:

Depois que o gato se foi embora, talvez em procura de mais insetos gostosos como aqueles, Emília pôs-se a refletir muito a sério. Podia sair da toca, mas já estava sem liberdade de ação. De um momento para outro o destino a transformara em mãe de dois órfãos. Juquinha não era nada; até lhe serviria de companheiro — menino taludo, de dois centímetros de altura. Já a Candoca não passava duma criança de três anos e meio, completamente boba. Teria de andar pela mão de alguém. Que alguém? Juquinha ou ela, a "ama seca" Emília — que graça!

— Nunca me casei de medo de ter filhos, e afinal me vejo tutora de dois marmanjos — um maior que eu, mas ainda sem juízo, e outro do meu tamanho, mas que só sabe chorar. A encrenca vai ser grande... (LOBATO, 2021, p.40).

¹⁶ A ideia de docilização aqui empregada parte do pressuposto de forjar a imagem de uma criança suscetível aos desejos do meio no qual está inserida. Assim, o prolongamento da infância, imprimiria a ideia de um indivíduo tutorado por mais tempo de sua vida, por uma relação de dependência.

Na citação acima mencionada, Emília se vê na necessidade de cuidar dos órfãos, já que não haveria ninguém por perto para cumprir essa tarefa, porém tal decisão faz com que o leitor passe a ter uma outra visão da boneca. Inicialmente, na companhia dos netos de dona Benta, a imagem que formamos da boneca é de uma criança como Pedrinho ou Narizinho, todavia a figura de Emília é muito versátil ao longo das narrativas, como quando tenta se casar com o leitão Marquês de Rabicó nas *Reinações de Narizinho*, ou agora quando se coloca de modo maternal junto a Juquinha e Candoca, demonstrando que uma criança poderia ser capaz de assumir funções de grande responsabilidade. Por meio do *pacto ficcional* (Iser, 2013) o leitor aceita as possibilidades conferidas à personagem, tratada ora como criança, ora como adulta, tendo em vista suprir as necessidades narrativas, como alguém responsável, nesse caso, pelo cuidado com os órfãos, desamparados devido a um experimento do qual a própria boneca é a autora.

Dito isso, agora prosseguiremos rumo a uma outra visão de criança, também encontrada no século XX, mas concebida por um novo viés. Passemos, pois, à obra de Maria José Duprè, a qual nos apresentará uma nova proposta estética de representação.

“(...) ao mesmo tempo que a literatura cria, ela também aponta para o provisório da criação.”

Marisa Lajolo (2018, p. 43)

2. SENSACÕES DA MORTE: A REPRESENTAÇÃO COTIDIANA

O conceito de sensação é discutido pela psicologia dividindo opiniões que se alinham, principalmente, em dois blocos, de acordo com o artigo *Sobre o conceito de sensação*, de José Ortega y Gasset (2011), fruto de uma conferência realizada em meados de 1912, na Espanha e traduzida, em 2011, pela Revista da Abordagem Gestáltica. De acordo com a mencionada publicação, a primeira linha de pensamento, teria como representante Ebbinghaus, para quem as sensações seriam conteúdos puros produzidos pela consciência e, portanto, somente possíveis enquanto experiência aos recém-nascidos. Isso porque as sensações não poderiam ser consideradas experiências reais e conscientes, mas apenas ideais, sendo assim não realizáveis aos adultos.

A segunda linha teórica, conta com Wundt como principal representante, para quem as sensações são um “estado simples, puramente intenso e qualitativo que pode segregar-se pela análise das diversas percepções sensíveis” (Ortega y Gasset, 2011, s/n), podendo ser caracterizadas por sua imediatez. Dessa forma, o que a separaria da experiência do recém-nascido seria sua impossibilidade de análise devido a sua simplicidade e, ao mesmo tempo irredutibilidade por estar associada à realidade única de cada sujeito.

Embora cada uma das linhas apresentadas por Ortega y Gasset (2011) possa apresentar suas próprias convicções sobre o que caracterizaria uma sensação, ambas coadunam quanto à fugacidade dessas experiências que as tornam únicas a cada indivíduo. Essa individualidade das sensações faz com que sua análise seja praticamente impossível, entretanto, mesmo assim a teoria não nega sua existência. De modo semelhante, na obra *Signos em Rotação* (2003), Octavio Paz reflete sobre a impossibilidade dos signos linguísticos circunscritos apenas à função comunicacional da linguagem de traduzir a experiência poética:

O poema transcende a linguagem. Fica agora explicado o que disse ao começar esse livro: o poema é linguagem - e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação -, mas é também mais alguma coisa. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. A experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. A imagem reconcilia os contrários, mas esta reconciliação não pode ser explicada pelas palavras - exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a temível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos (PAZ, 2003, p. 48).

Paz (2003) aponta para a impossibilidade de a linguagem comum expressar a experiência das imagens poéticas. Neste esvaziamento do signo, a palavra não é o suficiente para representar a si mesma, entretanto, não há outra forma para fazê-lo senão a tentativa de uma recorrência ou reorganização dos signos linguísticos literários que remetem o leitor para a vastidão do campo da imaginação, onde o “não dito”, o inefável, o (in)cognoscente, assumem a lógica insensata da experiência estética. Se retornamos à noção de sensações, observamos que sua dificuldade de definição não elimina sua existência por meio das experiências individuais do sujeito. Assim, tanto as sensações, quanto as imagens poéticas são marcadas pela impossibilidade da captura pela linguagem que as explique plenamente, mas podem ser sentidas por meio das experiências sensitivas, imagéticas, oníricas e, ainda, sinestésicas que despertem as sensações físicas e/ou estéticas no indivíduo.

Ao nomear a presente seção em referência às sensações da morte, tem-se em vista adentrar a um bloco de análises que não abordarão mais a temática de maneira tão sutil quanto a realizada na seção anterior. Em muitos momentos desta seção, percebe-se que olhar para a figura da morte na obra de Maria José Duprè será uma escolha do leitor, devido ao caráter cotidiano com o qual a temática se engendra no enredo. Em outras situações, será inevitável que o público se detenha no tema, utilizado como recurso estético para estabelecer catarse com o público alvo feminino – fenômeno que também ganhará atenção.

Assim, diferente das obras de Monteiro Lobato (2021), que possuíam as crianças como público alvo, a presente seção trata a respeito da formação das perspectivas de criança e infância retratadas na obra *Éramos Seis* (2012), de Maria José Duprè, enquanto romance com valor didático para o público alvo de sua época, majoritariamente feminino. Essas escolhas representativas permitirão refletir sobre particularidades do universo da representação, sobretudo concernentes à concepção de criança presente na obra de Duprè (2012) e na relação de seus personagens com toda a fenomenologia que envolve os ritos da morte em sua prosa marcada por elementos cotidianos.

2.1. Retornos necessários

Na seção anterior, analisamos a obra de Monteiro Lobato em diálogo com outras situações que se delinearam no universo literário a respeito das escolhas representativas para a infância e o que pode ser considerado infantil. Nas obras investigadas, lidamos com crianças como os netos de dona Benta e os capitães da areia, de Jorge Amado, os quais, embora representassem

contextos diferentes, partiam de um mesmo pressuposto do qual falaremos antes de apontar diretamente para a obra de Maria José Duprè.

Os personagens de Monteiro Lobato e os de Jorge Amado partilham uma visão de criança cuja natureza propende sempre para o bem. As crianças do Sítio do Picapau Amarelo, ainda que causem uma catástrofe quase tão grande quanto a guerra em *A chave do tamanho*, somente o fazem tendo em vista o bem geral da humanidade. De modo diferente, os habitantes do trapiche, em *Capitães da Areia*, são considerados problemas sociais dentro da ficção, no entanto partilham de um desejo de cuidado e preservação, tendo suas atitudes, muitas vezes, justificadas pelo meio no qual estão inseridos, o qual é pouco propício para o desenvolvimento infantil adequado. Assim, apesar de estarem separadas pelos contextos nos quais se inserem, tanto a representação proposta por Lobato, como a de Jorge Amado pressupõem uma criança naturalmente boa e que inclina suas ações por essa propensão.

Assim, as crianças representadas no primeiro bloco de nosso estudo, temporalmente situado na primeira metade do século XX, apontam para uma visão do ser humano de fundamental importância para o desenvolvimento do cenário literário brasileiro do século XX, bem como para movimentos literários posteriores. A fim de elucidar tal fato, necessitaremos retornar um pouco no tempo, tendo em vista realizar uma contextualização que nos ajudará a articular fundamentos teórico-críticos imprescindíveis ao desenvolvimento do presente bloco de nossos estudos que, por sua vez, terá como suporte reflexões acerca de questões políticas, filosóficas e, claro, literárias.

Na primeira metade do século XIX a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil no ano de 1808 – devido às guerras napoleônicas que se espalhavam pela Europa – trouxe consigo mais do que a corte portuguesa. O cenário encontrado pela nobreza de Portugal foi de uma população que pouco se identificava com a terra onde habitava devido a fatores políticos e culturais. Essas diferenças faziam com que próximo à coroação de D. Pedro II o país corresse grande risco de fragmentação política, foi então que o cenário literário apresentou uma possibilidade de saída desse imbróglio.

Em seu artigo *O mito do bom selvagem como elemento da identidade nacional brasileira* (2019), o pesquisador Pedro Costa remonta ao cenário das grandes navegações, fazendo alusão à mistura entre pensamento científico, ao que ele fará referência como *apócrifo*, e imaginário medieval. Essa miscigenação delineará uma visão muito particular das terras e povos encontrados pelos exploradores:

A mistura entre o real e o imaginário é um elemento definidor do modo como os europeus enxergaram o Novo Mundo. Terra de mistérios, tudo aquilo que não podia ser observado ou compreendido pelos viajantes que atravessavam o oceano era devidamente preenchido pelo imaginário que herdavam de uma Europa medieval. Não que o espírito dos navegadores quinhentistas fosse adepto a criações fantasiosas e quimeras, pelo contrário, os escritos de viajantes como Cristóvão Colombo, Pero Vaz de Caminha e Américo Vespúcio entre outros viajantes revelam uma preocupação em relatar aquilo que era visto, dado que tinham a intenção de serem lidos por reis e nobres com objetivos comerciais (COSTA, 2019, p 55).

Embora Pedro Costa (2019) ressalte o desejo pela objetividade científicista por parte dos viajantes, o imaginário de onde partiam seus pressupostos ainda era povoado por imagens, hoje, consideradas fantasiosas, mas encaradas, na época, como fontes importantes para o embasamento científico¹⁷. Dessa forma, elementos como as terras encontradas e seus habitantes também passavam por diferentes interpretações, sobretudo se retornamos à ideia de um paraíso terreal, concebido na Idade Média como um lugar físico a ser encontrado em referência direta ao Éden, de onde Adão e Eva teriam sido expulsos:

Enviado pelo rei de Portugal para averiguar as riquezas descobertas por Pedro Álvares Cabral nas terras de Vera Cruz, Américo Vespúcio dá continuidade ao motivo paradisíaco na carta dirigida a Francesco de Medici. De sua carta, surge uma cópia mais enfática, e provavelmente apócrifa, que ajuda a disseminar a correlação entre o novo continente e uma ideia de Paraíso Terrestre. A *Mundos Novus* ressalta a abundância da vegetação, o suave aroma das flores, a beleza dos pássaros e o doce sabor dos frutos – havendo pois um paraíso na terra, não haveria de estar longe dali (Vespúcio, 2013). Com essa carta a América ganha fama entre os nobres europeus e tem início um grande arcabouço de conhecimentos concretos e fantásticos sobre o continente que se abre aos europeus, fundamentado nos diversos relatos de marujos e viajantes e na imaginação de outros tantos geógrafos, cartógrafos e homens letrados que de suas casas não refugaram em explorar o novo continente através dos olhos de outros homens (COSTA, 2019, p. 57).

Se a notícia do descobrimento de um paraíso terreal movimentou a Europa, a ideia de seus habitantes nativos também foi uma profícua fonte de criação, sobretudo inspirado na teoria do filósofo Jean-Jacques Rousseau a respeito do *bom-selvagem*:

Os homens nesse estado [de natureza], não tendo entre si nenhuma espécie de relação moral, nem deveres conhecidos, não poderiam ser bons nem maus, e não tinham vícios nem virtudes (...). Não vamos, sobretudo, concluir com Hobbes que, por não ter a menor ideia da bondade, o homem seja naturalmente mau; (...) de sorte que

¹⁷ Na atualidade temos a tendência de considerar como ciência aquilo que se baseia no resultado de experiências que promovem uma certa lógica conectando objetivamente os fatos, no entanto, o conhecimento ocidental de berço grego utilizou por séculos os mitos como forma importante para compreender o universo circundante, bem como para a construção de saberes.

se poderia dizer que os selvagens não são maus justamente por não saberem o que é serem bons, pois não é nem o desenvolvimento das luzes, nem o freio da lei, mas sim a calma das paixões e a ignorância dos vícios que os impedem de proceder mal (ROUSSEAU, 1999, p. 187-188).

A citação de Rousseau (1999) descreve parte do que ficaria conhecida como a teoria do bom-selvagem e que terá importância fundamental no desenvolvimento do Romantismo no Brasil na primeira metade do século XIX. Embora interpretada pelos românticos de modo a considerar o homem um ser bom por natureza e corrompido pelo meio social, a teoria de Rousseau consideraria o homem natural, ou seja, aquele não inserido em uma sociedade organizada, como amoral. Sendo assim, este ser humano, em sua amoralidade, simplesmente não conhece os princípios morais, vivendo sem tê-los em conta por desconhecimento. Assim:

Rousseau acusa a civilização e o iluminismo de corromper o curso espontâneo da natureza e, nesse sentido, o estado de natureza é um estado em que o homem vive apenas por seus instintos naturais, sua solidão o impede de fomentar qualquer desejo por poder, riqueza ou reputação, os motivos para as guerras levantadas por Hobbes (Leopoldi, 2002, p. 161). Por sua vez, ao pensar o homem em estado de natureza Rousseau estabelece uma clara distinção com os povos ameríndios, uma vez que esses já vivem em algum tipo de sociedade e o estado de natureza pressupõe a solidão, assim as sociedades indígenas comporiam um meio termo entre o estado de natureza e as sociedades modernas (COSTA, 2019, p. 64).

De acordo com o comentário de Pedro Costa (2019), o estado natural, para Rousseau, seria aquele em que o homem desfruta da solidão, sem que houvesse a sua inserção em uma sociedade. Portanto, mesmo os povos ameríndios não poderiam ser considerados em estado completamente natural, visto que obedeciam a uma organização social. A diferença dessas sociedades pré-colombianas residiria na distinta relação desses povos com a natureza, pois, diferente das sociedades europeias, ainda não estimavam a exploração natural em prol do lucro, bem como o acúmulo de capital, porque construam suas relações de poder com base em outros mecanismos como a guerra e até mesmo as relações antropofágicas¹⁸, nas quais o corpo era, literalmente, visto como um instrumento de poder e passível de apropriação à medida que as crenças acreditavam ser capazes de absorver as habilidades dos guerreiros vencidos por meio do consumo de sua carne, sendo este um importante espólio de guerras entre tribos.

¹⁸ A antropofagia que, posteriormente, inspirará produções modernistas na primeira metade do século XX, era posta em prática por algumas tribos indígenas por meio da captura dos guerreiros considerados mais fortes e/ou valentes das tribos inimigas. Assim, após uma série de rituais, acreditavam que poderiam se alimentar da carne dos oponentes e adquirir, por meio desse ato, as habilidades do guerreiro. Longe de funcionar como simples canibalismo, essas práticas não possuíam a nutrição como fim principal.

O Romantismo brasileiro, em sua primeira geração, conhecida como Indianista, explorará a figura desse primeiro brasileiro de modo a criar uma imagem do índio como um herói marcado por elevada moral, a qual, muitas vezes, derivará de sua ingenuidade frente à maldade do europeu. Isso se dará a partir de uma manipulação da teoria de Rousseau, substituindo a ideia de uma sociedade indígena com suas particularidades, pela noção de um idílio maculado pela chegada do povo português. Aqui não poderíamos deixar de nos lembrar da escrita do poeta Gonçalves Dias, que até os dias atuais povoa os livros didáticos com sua *Canção do Exílio* e trechos do poema *I Juca Pirama*, textos que têm, respectivamente como temática a terra inigualável, a bravura e o heroísmo indígenas. Voltemos a D. Pedro II e à instabilidade do Brasil pré-Segundo Reinado.

Conforme apontado, a falta de unidade nacional fazia com que muitas revoltas locais surgissem, sobretudo de cunho separatista. Assim, a exploração da figura do índio como um elemento nacional pela literatura se fez algo de suma importância, especialmente quando pensamos nessa representação idealizada que se delineava no horizonte da insipiente literatura nacional:

Descritos como nobres guerreiros na infância da humanidade, o indianismo gira em torno da narrativa do nascimento do Brasil a partir do contato do nobre indígena com os colonizadores portugueses. Com algumas variações, o índio é alçado à categoria de herói da nação e para isso é idealizado segundo as narrativas históricas que os tomam como povos honrados e virtuosos. A originalidade do discurso indianista está em incorporar a morte e a eliminação das populações indígenas como sacrifício desses povos para a construção da futura nação. Assim, justificava-se a colonização e estabeleciam o país como uma nação original e miscigenada, diferente justamente por ser capaz de unir a natureza e a civilização como manda o corolário do romantismo derivado das posições de Rousseau (COSTA, 2019, p. 65-66).

Assim, a partir de Costa Lima (2008), a ficção é utilizada, muitas vezes, como um mecanismo de controle do imaginário. Dessa forma, vemos a história se repetir na formação da literatura brasileira. A imagem do indígena que se construía cumpria com um duplo propósito: literariamente, surgia a representação de um herói inovador, marcado por um exotismo amenizado pela ingenuidade desse homem natural a ponto de ser aceita por uma sociedade considerada superior em desenvolvimento e costumes como a europeia do século XIX. Por outro lado, surge um ponto comum para a cultura brasileira que se erguia com dificuldade em meio aos desafios da extensão territorial somada à colonização de exploração, que ignorava os elementos típicos da colônia. Vemos então um grande trunfo político:

Essa narrativa é particularmente interessante aos anseios de D. Pedro II. A coroação do jovem imperador é marcada pelo risco de fragmentação política do território nacional e uma das saídas para esse problema é a formulação e disseminação de uma identidade nacional (Schwarcz, 2004, p. 178). Quando os jovens poetas e historiadores começam a elevar o índio ao status de símbolo nacional, o imperador aceita a ideia, em oposição à postura de historiadores como Francisco Adolfo Varnhagen, para quem os indígenas eram seres inferiores, descendentes de uma antiga civilização em ruínas (Schwarcz, 2004, p. 851). Quando essa narrativa se cristaliza, o próprio imperador assume para si a imagem de imperador dos trópicos e passa adotar uma simbologia que insere a imagem do índio como representante nacional. Porém, a ascensão do indígena como representante da nação revela-se como um jogo puramente simbólico, e o segundo reinado, patrocinador da imagem do índio como herói da nação pouco modifica a situação concreta dos povos indígenas frente aos avanços violentos das fronteiras agropecuárias. Ao contrário do que se poderia esperar, há durante o segundo reinado uma paralisação dos debates a respeito das políticas indigenistas que haviam sido amplamente consideradas antes da promulgação da primeira Constituição (Cunha, 1998, p. 139). Essa postura nos revela uma discrepância ainda pouco considerada entre a representação e a política com respeito aos indígenas no século XIX (COSTA, 2019, p. 66).

A visão idealizada do indígena não se mostra suficiente para mudanças efetivas na cultura brasileira. Costa (2019) demonstra que, enquanto a representação virtuosa dos povos originários como símbolos da identidade nacional podia ser vista na literatura do século XIX, essa mesma parcela da população não era enxergada pela legislação por meio da efetiva garantia de direitos. Destaca-se, dessa maneira, o uso da figura do indígena enquanto recurso de controle do imaginário ao idealizá-lo por seu valor simbólico, constitutivo de um elo em meio a heterogeneidade cultural brasileira, sem o real interesse pela valorização e/ou integração da cultura desses povos à identidade nacional que se desejava construir. Sob essa perspectiva, retornemos a Monteiro Lobato e Jorge Amado.

Assim como a docilização e idealização da figura dos indígenas cumpriram com uma função estética definida, a visão da criança representada pelos dois autores brasileiros está imersa em um cenário nacional onde urgia um novo olhar para a infância e suas representações, sobretudo se voltamos a Ariès (1981) e às mudanças nas relações de trabalho pós Revolução Industrial. Assim, embora feita de maneiras distintas, a representação da criança nos dois autores pode ser comparada à idealização do indígena na primeira geração do Romantismo brasileiro, obedecendo a um padrão estético que atendesse às necessidades de uma época.

Embora situada de maneira contemporânea a Jorge Amado e Monteiro Lobato, Maria José Duprè trará uma nova perspectiva para a representação da criança e da infância em suas obras. Diferente dos dois primeiros, Duprè lançará um olhar menos idealizado sobre os personagens infantis, utilizando-os como parte de suas tramas de modo menos utópico, sobretudo nas relações com os adultos e o mundo que os cerca. No entanto, antes que

ingressemos na análise da ficção da autora, passaremos, no próximo tópico, ao registro de importantes fatos de sua vida, os quais nos serão úteis para compreender suas escolhas e o cenário literário do país, especialmente quando pensamos em uma literatura que foi produzida levando em consideração um público leitor, em sua maioria, feminino e situado, temporalmente, próximo à primeira metade do século XX.

2.2. Parênteses

Abro esse parêntese pela necessidade de diálogo dentro da própria pesquisa e das dificuldades que surgiram durante a construção deste trabalho, sobretudo no que diz respeito à investigação sobre uma autora brasileira, por vezes campeã na quantidade de tiragens em suas edições, mas a respeito da qual pouco se sabe além de informações genéricas encontradas em sites de pesquisa.

Diferente de autores como Monteiro Lobato e Jorge Amado, que figuraram no primeiro capítulo, quando o nome de Maria José Duprè é digitado em mecanismos de pesquisa, as informações encontradas são quase sempre as mesmas. É apresentada Botucatu (SP) como sua cidade natal – informação incorreta, conforme poderá ser visto posteriormente – no ano de 1898 e falecida em 1984 no Guarujá (SP). Era filha de um casal de fazendeiros e fora alfabetizada em casa pela mãe e pelo irmão mais velho, teve aulas de artes e piano, devido à preocupação da mãe com sua formação, aspecto ligado também à condição social privilegiada da família.

Após formar-se professora, casou-se com o engenheiro Leandro Duprè e então viveu entre a escrita de seus livros e projetos sociais. Até aqui teríamos o retrato de uma dona de casa de classe média-alta da primeira metade do século XX que encontra na arte da escrita um passatempo, no entanto, há muito a ser elucidado a respeito da Senhora Duprè, como ficara conhecida ao assinar seus primeiros romances, inclusive buscando remontar parte da história da mulher enquanto leitora e escritora no Brasil dos séculos XIX e XX.



Figura 8: Foto de Maria José Duprè – Fonte: Site Prefeitura de São Paulo

As informações citadas poderiam parecer suficientes, porém chamo a atenção para os interditos. Quando olhamos para nomes como Lobato, podemos reunir diversos materiais que remontam à vida do autor. Neste estudo mesmo tivemos acesso a parte de suas correspondências contidas na coletânea *A Barca de Gleyre*, além da facilidade em encontrar material sobre o autor em impressos e sites especializados. No caso de Maria José Duprè, deparei-me com cerca de cinco páginas diferentes na internet com textos que pareciam cópia uns dos outros e não ultrapassam o resumo da biografia por mim elaborada nos primeiros parágrafos.

Após uma série de buscas por materiais que remetessem à autora, encontrei, na página de um sebo, um livro que me chamou a atenção. Intitulado *Os Caminhos*, em uma edição de 1969 – acredito ser um livro de edição única, visto não haver registros de reedições – figuravam dois exemplares descritos como romance autobiográfico. Depois de alguns dias de espera, recebo um exemplar amarelado, com cerca de 310 páginas e lombada um pouco gasta e entre ficcionalização e realidade tento resgatar alguns acontecimentos da vida da autora e de sua própria escrita que nos serão úteis no estudo empreendido como um exemplo duplo do lugar ocupado pela mulher como autora e leitora na primeira metade do século XX, o qual terá muito em comum com a criança.

Para nos ajudar nesse percurso, que compreende um maior conhecimento sobre quem foi Maria José Duprè, enquanto refletimos sobre as relações entre a mulher e a literatura entre os séculos XIX e XX, contaremos com a ajuda de Lajolo & Zilberman (2019). Na obra intitulada

A formação da leitura no Brasil (2019), as autoras traçarão um panorama da formação de leitores no país, dando ênfase no capítulo quatro ao lugar da mulher enquanto autora e leitora nesse processo, permeado por importantes mudanças culturais:

Personagem privilegiada da história da literatura, nem sempre, contudo, levada em conta, a leitora entrou em cena há muito tempo. Sua presença e participação se fizeram notar a partir do surgimento da imprensa e do fortalecimento da escola, o que lhe conferiu a condição de sujeito diferenciado, marcado pela identidade de gênero. Portanto, a história da leitora tem um início, que coincide com o nascimento da modernidade, e rastrear tal história supõe recuar no tempo e no espaço em busca dessas origens (LAJOLO & ZILBERMAN, 2019, p. 318).

Mesmo que para o presente trabalho consideremos, como mencionado, a teoria dos *jogos ficcionais* de Wolfgang Iser (2011) leitor, texto e autor encarados como elementos distintos, o acesso a informações extras sobre qualquer um dos três nos será útil. Portanto, remontemos parte da trajetória de Maria José Duprè.

Nas primeiras páginas de *Os Caminhos (1969)*, voltamos à vida dos pais da autora, descendentes de escravocratas falidos após a abolição, na fazenda Vitória, próxima a Botucatu, onde viveram com suas três filhas – Euthymia, Guiomar e Ana (Nicota) – e o filho Osvaldo. O falecimento deste último, vítima de tétano, fez com que as terras fossem vendidas e a família, anos depois, partisse rumo ao Paraná, para viver em uma fazenda afastada e pobre em recursos. Nessa época sua mãe já havia dado à luz a três outros meninos: Zenon e os gêmeos Raul e Renato. As três filhas ficariam vivendo com a avó materna e tia Augusta em São Paulo, onde, posteriormente, as jovens se formariam professoras.

Durante o percurso, cruzando um Brasil carente em desenvolvimento viário, chama a atenção o modo como a autora descreve esse período da história de sua família, recordado por narrativas de sua mãe, depois da falência do pai e mudança para o que denominará sertão:

O comprador de Vitória nunca mais dera sinal de vida. Um banco de S. Paulo assumira a direção da outra fazenda. Meus pais nada mais possuíam, a não ser aquelas terras do sertão e os filhos para educar. Mas eram corajosos e enfrentavam as tempestades como haviam enfrentado os tempos felizes. Esses fatos aconteceram em fins do século passado quando o Brasil só era conhecido porque produzia muito e bom café (DUPRÈ, 1969, p. 9).

Na composição de sua autobiografia, Duprè se vale de dois elementos que estarão presentes em grande parte de suas obras voltadas ao público adulto: o enfrentamento de problemas financeiros e uma relação natural de convívio com a morte aparecerá ao longo das

perdas relatadas em sua vida. No próximo tópico poderemos identificar esses elementos em algumas de suas ficções, sobretudo em *Éramos Seis* (2012), onde aparecerão como recursos estéticos importantes para a obra.

É interessante destacar a visão que a autora possuía de sua mãe:

Minha mãe costurava muito bem. Nunca aprendera, mas a necessidade a ensinara. Levava a máquina de costura para o sertão e toda a roupa da casa assim como as camisas dos filhos, as calças e as rupas de papai eram confeccionadas por ela. Mulher corajosa, bonita e instruída, nunca teve medo de nada ou de ninguém e sabia atirar tanto com carabina como com revólver – aprendera com papai (DUPRÈ, 1969, p. 9).

A imagem forte que fazia da mãe, muitas vezes, poderá se ver refletida em diversas personagens em seus romances. Embora as heroínas românticas, muitas vezes, vivessem à espera de um amor redentor para suas dificuldades, Duprè apostará em personagens obrigadas a resolver seus próprios conflitos em relações pouco idealizadas. Ainda recordando a mãe, considerada instruída, a autora contará uma anedota ocorrida pouco antes do seu nascimento e que em muito lembra a riqueza da sabedoria popular e da miscigenação de culturas que marca o Brasil:

Mamãe contava muitas coisas sobre o sertão. Uma vez a pata com os patinhos amarelos estavam passeando no gramado que havia atrás da casa quando chegou uma visita. Era uma sitiante que fora visitar os vizinhos. Quando espiou pela janela e viu a pata acompanhada pelos patinhos ainda com penugem macia de tão novos, admirou-os e confessou que na casa dela não conseguia iguais por causa dos bichos do mato que vinham comê-los. “– Não entendo como a comadre Rosinha consegue...” Enquanto tomava café com bolinhos de fubá, ouvia mamãe explicar de que maneira devia construir o cercado para que as raposas e outros animais não pudessem comê-los. A comadre despediu-se, montou o cavalo de lado, no silhão, como todas as mulheres montavam, e voltou para o sítio, como o marido e os filhos, a oito ou dez léguas de distância da fazenda de meus pais. Não haviam ainda dobrado a curva da estrada quando as duas empregadas vieram correndo chamar mamãe para ver o que estava acontecendo: sobre o gramado onde passavam o dia, mãe pata olhava aterrorizada os patinhos morrendo um por um, agitando as pernas no ar. Mamãe sempre contava que se não tivesse visto aquilo, não acreditaria. A comadre devia ter mau-olhado sem mesmo saber disso e tudo que visse e apreciasse, morria ou secava diante dos seus olhos fortes. Mãe e Eufrosina, influenciadas pelo ativismo africano, plantaram pés de arruda e de guiné na porta de casa; juraram ficar prevenidas daí em diante e quando, uma ou duas vezes por ano, aparecia a vizinha à cavalo para uma visita, todos os bichos eram presos e escondidos para que não sofressem a ação da mandinga terrível que deve ser proveniente da inveja. (DUPRÈ, 1969, p. 10).

O trecho anterior cria uma atmosfera de ficção devido ao caráter místico da história, especialmente se pensamos que é narrado pela mãe de Duprè à autora anos depois do ocorrido,

visto que a autora ainda não era nascida. No entanto, quando pensamos no contexto brasileiro do final do século XIX, percebemos o lugar do conhecimento popular como privilegiado, posição da qual já não goza em grande parte do Brasil nos dias atuais. Somado ao sincretismo, vemos ainda que a região na qual os pais da autora compraram suas terras para um recomeço era marcada por um tipo muito particular de habitantes. A autora relata que seu pai contava-lhe que, devido a ser considerada inóspita, a região não recebia atenção do Estado, sendo assim, muitos criminosos buscavam, ali, um recomeço, ou até mesmo um tempo até que seus crimes fossem esquecidos, criando certo estereótipo até mesmo entre os habitantes da região sobre as pessoas que ali escolhiam viver:

Nas conversas ao pé do fogo, um deles perguntava simplesmente ao meu pai: “– Qual foi seu crime, seu Monteiro? Está entre amigos, pode contar...” “– Não cometi crime algum”, respondia meu pai. “– Vim ver as terras destas bandas, gostei e vocês estão vendo a fazenda que formei. Gosto daqui...” (...) Meu pai quase pedia desculpas por não haver cometido crime algum” (DUPRÈ, 1969, p. 14).

Em meio a essa região esquecida do país, marcada pelo sincretismo religioso e pela presença de foragidos que buscavam uma nova vida, a mãe de Duprè descobriria estar grávida novamente, o que causou apreensão “pois minha mãe era considerada velha, teria quarenta anos, era *mulher velha*” (DUPRÈ, 2009, p. 38). Nasceria ali uma das autoras mais vendidas da primeira metade do século XX: Maria José Fleury Monteiro – tornar-se-ia Duprè somente anos depois, após o casamento. Seu nascimento foi marcado por mais uma falência, fato que fez com que a família e seus agregados retornassem a Botucatu, onde o pai, antes dono de terras, passaria a ser administrador em propriedades alheias. É interessante destacar que, devido à forte ligação da família com a cidade do interior paulista, nas fontes encontradas na internet essa é considerada sua cidade natal, mesmo havendo nascido na fazenda da família enquanto ainda viviam no Paraná.

O retorno a Botucatu fez com que Duprè tivesse maior contato com suas irmãs mais velhas, sendo inclusive afilhada de uma delas, Euthymia. A vida no sertão paranaense era bastante distinta da que levaria junto à família no interior de São Paulo. Mesmo na infância, a futura autora já apresentava grandes convicções. Em sua autobiografia chama a atenção o valor que dava à verdade, fato que fez com que seu primeiro Natal em família com direito a festas, presentes e a figura do Papai Noel, itens desconhecidos à menina, fosse também um momento de confronto ao saber que o bom velhinho levava presentes somente a um seleto grupo de

crianças, fato que fazia com que a anedota se tornasse motivo de vergonha para a menina Maria José na escola:

Cheguei à casa e fui diretamente falar com minha mãe. “– Por que a senhora me enganou a respeito de Papai Noel?” Mamãe estava costurando, começou a rir e me perguntou: “– Mas é uma lenda bonita, você não acha? É apenas uma tradição”. “– Na escola, me fizeram de tonta, riram de mim. Mamãe, a senhora nunca devia inventar essas coisas... disseram que era bobagem eu ainda acreditar. Caçoaram, riram e disseram que esse velho de barbas só vai à casa dos ricos. Não é justo, passei por boba”. Mamãe levantou a cabeça da costura e me encarou: “– Filha, já disse que é uma lenda”. “– Que lenda injusta é essa? Por acaso Papai Noel passou na casa da Ditinha que não tem livros e que tem que pedir emprestado? Por acaso passou na casa da Joana que nunca leva lanche porque não tem dinheiro? Nós... (bati com força no peito) nós repartimos o lanche com ela todos os dias! Que Papai Noel é esse? Mamãe, nunca mais invente coisas assim nem minta para mim, fico com vergonha, fico infeliz, ouviu?” Minha mãe já estava muito zangada naquele instante. “– Você nunca repita diante de mim a palavra “mentira”. Já avisei muitas vezes que é feio e não quero. Ninguém mentiu para você nem inventou nada para divertir você. Sabe o que é lenda?” (DUPRÈ, 1969, p. 81).

A menina questionadora já cursava o 4º ano quando fora matriculada na escola e afirma ter sido uma aluna mediana, visto possuir muitas dificuldades pela educação doméstica que recebera da mãe antes de ingressar no colégio. Sua vida escolar em Botucatu não foi cheia de grandes eventos e quando acabam os recursos para a sua instrução no interior de São Paulo, seus pais e suas irmãs começam a se preocupar, visto que Duprè não apresentava talento nem interesse para tarefas como a costura e o bordado, consideradas essenciais para uma moça que desejasse realizar um bom casamento, o que levou seus pais a planejar novos caminhos para a filha caçula :

Percebi que se entreolhavam tristes e até assustadas. Eu não costurava, não bordava, isso numa época em que todas as moças aprendiam a costurar seus próprios vestidos e teciam lindos bordados. Meus pais, reunidos na sala, disseram-me um dia: “– Já resolvemos o que fazer com você. Sua avó está morando em S. Paulo, você vai morar com ela e estudar...” “– Estudar o quê?” “– Estudar na Escola Normal, assim um dia será professora e ficará independente...” (DUPRÈ, 1969, p. 103).

Apesar de não nutrir nenhum sonho além de voltar a viver na fazenda com a sua família, Duprè sempre acatou às decisões paternas e, apesar de não esboçar a reação esperada por seus pais, compreendia a preocupação por parte deles para com ela: uma jovem sem as prendas necessárias ao casamento e que, em algum momento, teria que cuidar de si mesma, pois os pais já não possuíam os recursos financeiros de outrora. É interessante perceber que a profissão de professora não foi escolhida ao acaso. Ao analisar o contexto social da primeira metade do

século XX, Lajolo & Zilberman (2019) demonstrarão que esse foi um lugar, por muito tempo, pensado para a mulher:

Destinar a mulher ao ensino resolvia diferentes problemas: justificava pragmaticamente a necessidade de educá-la; solucionava a falta de mão de obra para o magistério, profissão pouco procurada porque mal remunerada; desobrigava o Estado de melhorar os proventos dos professores, pois o salário da mulher não precisava (e nem deveria) ser superior ao do homem, e sim complementar ao dele. Essas considerações recobriam-se por outras, de caráter ideológico: idealizava-se a professora, chamando-a de mãe, sugerindo assim que, lecionando, ela continuaria fiel à sua natureza maternal. Negava-se o elemento profissional da docência, porque a sala de aula convertia-se num segundo lar (LAJOLO & ZILBERMAN, 2019, p. 350-351).

Assim, aceitou aquilo que havia sido determinado:

Eu não gostava muito de estudar. Consolei-os dizendo que estava muito contente, não se preocupassem comigo, seria professora um dia, viveria à minha custa e não perturbaria ninguém. Entre a Escola Normal e o Colégio Particular, se eles quisessem saber mesmo a verdade, eu preferia a primeira (...) “Você não se incomoda então de seguir para S. Paulo sozinha e morar com sua avó?” Respondi que gostava muito de vovó e apesar de as irmãs mais velhas dizerem que vovó era exigente, resmungona, tinha um gênio insuportável, pra mim não era nada disso. Fora sempre minha amiga. “– Gosto de vovó...” “– Quer estudar para ser professora?” “– Serei professora”, respondi (DUPRÈ, 1969, p. 104).

Os anos de estudo em São Paulo foram repletos de mudanças. Vivera com a avó até que esta falecesse, posteriormente viverá com a irmã Guiomar, a qual ficará viúva ainda jovem e responsável pela educação dos filhos e despesas da casa – a autora, inclusive comentará sobre as semelhanças entre sua irmã e dona Lola, protagonista de *Éramos Seis* – e, por fim, com a irmã mais velha, Euthymia, esposa de um empresário bem sucedido e com um alto padrão de vida que destoava da família. Após a formatura na Escola Normal, Duprè segue para o interior de São Paulo, onde será professora em algumas cidades até ser transferida de volta a Botucatu e, tempos depois, conhecerá o engenheiro Leandro Duprè enquanto este trabalhava na empresa responsável pelas estradas de ferro e que se tornaria seu marido e principal incentivador na sua carreira como escritora.

A partir desse momento, a obra descreverá uma rápida sucessão de eventos, como o noivado que dura seis meses até o casamento e a exoneração de Duprè em seu cargo de professora, visto que o trabalho do marido exigia mudanças constantes e inviabilizaria sua

carreira de educadora. O convívio da autora com as famílias formadas por suas irmãs mais velhas, imprimiu-lhe uma visão muito clara sobre o que desejaria de seu futuro marido e que se revela em tom confessional na véspera de seu casamento religioso, realizado em Aparecida do Norte, a pedido de sua sogra:

Na véspera eu já havia conversado com Nossa Senhora e achava que não era pedir muito as três graças que resolvera explicar. Eu tinha três irmãs que podiam ser minhas mães pela diferença de idade. As três tiveram educação esmerada, haviam estudado línguas e música. Bonitas, inteligentes, elegantes e bem casadas. Os maridos eram bons, simpáticos e as amavam. Mas pedi a Nossa Senhora que o meu não fosse como nenhum deles. Minha madrinha, tão meiga e tão linda, tinha filhos bonitos e fortes, mas não era feliz como merecia; tinha um marido ciumento e pedi à Santa que o meu não fosse assim. A segunda, tão bonita e inteligente, esquecera tudo o que havia aprendido com Miss Alberta, nem parecia que estudara tanto: só tinha filhos, um ano sim, outro não, e nem fora ao casamento porque estava esperando outro. “– Nossa Senhora, assim também não...” A mais moça das três, Guiomar, que todos diziam ter sido a mais bela das irmãs, fora bem casada, tivera três filhos lindos, mas nunca possuía dinheiro. Nunca pudera dizer: “– Estes cinco mil-réis nada adiantam, representam tão pouco para mim...” Sempre dizia com seu sorriso triste: “– Uma nota de mil-réis é importante para mim, quanto mais cinco”. O marido, Souza Fleury, nosso primo, era inteligente, bondoso, gostava do lar, caseiro, mas nunca pudera melhorar a situação financeira da família; fora sempre pobre, morrera pobre e ela fazia tricô para se sustentar e educar melhor os filhos. “Assim também não, Senhora Aparecida, só quero que compreenda e me ajude: que não haja ciúmes infundados, nem tantos filhos, nem tão poucos mil-réis” (DUPRÈ, 1969, p. 247-248).

De fato, os pedidos feitos pela autora foram atendidos em grande parte. Não tivera filhos, fato que afirma não haver incomodado ao marido e quando questionado por ela, dizia que viviam bem assim. Entre os muitos caminhos percorridos devido à profissão de Leandro Duprè, estabeleceram-se em Ribeirão Preto, onde construíram sua primeira casa e, posteriormente, mudaram-se para São Paulo, local em que a autora aprendeu a datilografar para ajudar o marido nas tarefas do escritório de engenharia recém inaugurado. Ao longo de suas mudanças e a partir das narrativas contadas pelos familiares, especialmente por sua mãe, Duprè passou a cultivar certo gosto por contar e ouvir histórias e recontá-las ao marido, até que uma conversa corriqueira durante o jantar a respeito de algumas conhecidas, filhas de fazendeiro, que conseguiram se casar apesar da falta de apoio dos pais, apontou-lhe novos rumos:

Em casa, ao jantar, contei ao meu marido, o que vira, o que ouvira. Então Leandro disse que eu devia escrever essa história. “– Não sei escrever”, respondi. “– Você pensa que a gente pode escrever quando quer? Não sou escritora, nunca escrevi na minha vida, é fácil dizer: escreva. É o mesmo que dizer: toque o prelúdio nº 21 de Chopin, para uma pessoa que nunca estudou música” (DUPRÈ, 1969, p. 285).

Mesmo dizendo não acreditar no próprio potencial, a partir daquele momento Maria José Duprè passaria a se arriscar pela escrita, iniciando pela história elogiada por seu marido, a qual receberia o título *Meninas Tristes* em meados de 1939. Sem contatos no meio literário, seu marido se lembra de Guilherme de Almeida, responsável por responder a cartas para consulentes no jornal *O Estado de São Paulo*. Foi, então, que Leandro Duprè, após encontrar o endereço do autor em uma lista telefônica, vai até a casa do poeta e entregou o referido conto, assinado sob o pseudônimo Mary Joseph. Em quinze dias o jornal anunciaria a publicação do texto em seu suplemento.

Em 1941 ela finalizaria a escrita da obra *O Romance de Teresa Bernard*, o primeiro romance de Maria José Duprè. Embora as dificuldades de publicação persistissem, seu marido, confiado na qualidade da obra, se dispôs a visitar a Companhia Editora Nacional levando uma cópia da obra e uma proposta de arcar com a primeira tiragem:

Artur Neves mostrou a pilha de livros na mesa dele e disse: “– Todos estes estão aqui para ser lidos e julgados. O senhor pode deixar o seu”. Leandro retrucou: “– Se não fosse bom eu não o traria; foi minha mulher que escreveu. Peço que leia e dê opinião sincera, diga se vale ou não a pena publicar...” Deixou o telefone sobre a mesa e nosso endereço” (DUPRÈ, 1969, p. 293).

Para surpresa da própria autora, os 3 mil exemplares financiados por seu marido foram logo vendidos e a editora providenciou mais 5 mil por conta própria. Começaria, então, a escrita de *Éramos Seis*, baseado em mulheres que ficavam viúvas e se tornavam chefes da própria casa, assumindo a criação de filhos e despesas do lar em trabalhos, muitas vezes, mal pagos, a exemplo de sua irmã Guiomar. É interessante notar a percepção da obra pela autora após finalizada:

Terminado o livro, pensei: que banalidade, que cotidiano sem ação. Disse a Leandro que iria jogar as páginas no fogo, mas ele não permitiu. “– Não, você não vai fazer isso...” Leu o livro e disse que estava muito bom, mas pediríamos a outros que o lessem. Eu tinha uma amiga jornalista que conhecia muitos escritores e críticos. Pedi a ela que lesse; leu e gostou, depois pediu-me licença para entregar os originais a Sérgio Milliet que tanto gostara do primeiro romance. Dei permissão e a resposta do Sérgio foi que eu nada modificasse do livro, nem uma vírgula, e que seria um sucesso (DUPRÈ, 1969, p. 296).

Esse seria seu romance com maior número de tiragens e com prefácio escrito por Monteiro Lobato, autor que conhecera na Editora Nacional. Mesmo o sucesso não fazia com que a crítica atuasse duramente sobre seu trabalho “Eu soube depois que disseram que meu marido pagou para Lobato escrever o prefácio, mas eu conhecia tão bem as criaturas que nada me abalou” (Duprè, 1969, p. 297). Esse ataque poderia soar como inaceitável ao público leitor atual ao colocar a capacidade da autora em xeque, todavia, se levarmos em conta o cenário da época, sob a perspectiva de Lajolo & Zilberman (2019), perceberemos que a figura da mulher enquanto autora ainda era um fato recente:

Só a partir do século XIX, depois da separação de Portugal, quando a Independência motivou um projeto educacional para a nova nação, dentro do qual se incluía, ainda que marginalmente, a instrução da mulher, é que entre nós, como já ocorrera na Europa, a presença feminina teve efeitos no âmbito da produção e circulação das obras dos escritores brasileiros (LAJOLO & ZILBERMAN, 2019, p. 321).

Posteriormente, a autora se aventuraria pelos livros infantis a pedido das crianças da família, com aventuras como a saga do cachorrinho Samba, inspirado em um cachorro que recebera de presente de uma amiga, o qual daria origem a um personagem também campeão de vendas. Ela chega a firmar que, tamanho o sucesso das obras, crianças faziam fila na porta de sua casa para serem fotografadas com o cachorro que inspirou a criação de seu famoso personagem.

O final da obra narra o início e fim da parceria entre seu marido e Monteiro Lobato como sócio da Editora Brasiliense e o início da sociedade com os irmãos Saraiva, responsáveis pela publicação da maioria de suas obras. Sua autobiografia terminaria com os dizeres de que “Todos os caminhos conduzem ao fim” (Duprè, 1969, p. 309), mas, para nós, será o momento de fechar esse parêntese e prosseguir para o estudo da obra *Éramos Seis* (2012), dando continuidade à análise dos personagens infantis na literatura brasileira do século XX.

2.3. Éramos seis: um espaço de memórias

Após passarmos pela figura do indígena e sua importância para a construção de uma figura que representasse o nacionalismo tão necessário ao reinado de Dom Pedro II e aventurarmos-nos pela vida de Maria José Duprè, agora tentaremos compreender a proposta da

autora na referida obra, tendo em vista notar os recursos estéticos empregados por ela ao compor uma narrativa com elementos do cotidiano e que se tornaria um grande sucesso, especialmente entre o público feminino na primeira metade do século XX, e ainda adentraria o século XXI com as adaptações televisivas.

Em primeiro momento, a seleção de *Éramos Seis* (2012), para compor um trabalho cuja principal finalidade é investigar a representação da criança e do personagem infantil no século XX, pode parecer estranha. Isso, principalmente, se pensamos em uma autora como Maria José Duprê, responsável por produções em larga escala voltadas ao público infantil e juvenil como a série do *Cachorrinho Samba* e aventuras como *A ilha perdida*.

Entretanto, a escolha da obra em questão remete a uma necessidade desse segundo bloco de analisar a representação da criança não para o público infantil, como ocorreu com Monteiro Lobato, mas um projeto estético voltado ao público adulto, em que a criança figurará entre os recursos composicionais, ou seja, a criança representada pelo adulto, para o adulto, ainda que, posteriormente, essa obra passe a figurar entre as coleções infantojuvenis. Assim, observaremos alguns elementos da referida obra que ajudem a explicar seu sucesso.

Éramos seis (2012), publicada inicialmente no ano de 1943, é uma obra que continua a ecoar nos dias atuais, quase 80 anos depois. Isso porque seu enredo ganhou adaptações para o rádio, cinema – em uma única produção argentina na década de 1950 – e alcançou seu auge com as adaptações televisivas – cinco no total – à saber: em 1958 pela Record TV, em 1967 e 1977 pela Rede Tupi, em 1994 pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e, recentemente, em 2019, pela TV Globo. Além disso, essa é considerada uma das obras de maior vendagem publicadas pela autora, sendo premiada pela Academia Brasileira de Letras, com o prêmio Raul Pompeia, durante a terceira edição do romance. Mas qual a causa desse sucesso?

O enredo é contado a partir da visão da matriarca da família Lemos: dona Lola. O leitor logo se vê como um confidente da personagem já idosa quando ela, no ano de 1942, toma um bonde, algumas vezes por semana, para passear pela Avenida Angélica, na cidade de São Paulo. Ali descobrimos haver sido o endereço da família Lemos e somos transportados através das memórias da anciã até o início do século, quando o marido e ela conseguem adquirir o imóvel por meio de prestações. A narradora descreve essa vida inicial em detalhes, ao lado do marido, Júlio, vendedor de uma loja de tecidos e dos quatro filhos: Carlos, Alfredo, Julinho e Isabel, nascidos na ordem citada.

Dona Lola é uma dona de casa que divide seu tempo entre o cuidado com os filhos e a casa, além de receber encomendas de doces e tricô. No início da narrativa ainda conta com a

ajuda da doméstica Durvalina e costuma receber a visita de suas irmãs, Clotilde e Olga, vindas de Itapetininga, onde residem na companhia da mãe, quase sempre durante as férias de Olga, que trabalha como professora. As ações responsáveis por movimentar a narrativa ficam por conta dos acontecimentos da vida da família Lemos, sobretudo ressaltando as dificuldades de brasileiros considerados emergentes no início do século XX, apostando nos dramas de uma vida cotidiana marcada por problemas financeiros, criação de filhos e relações familiares.

A narradora parte da memória dos acontecimentos da vida familiar como mote para fazer saber sua história e daqueles que a cercaram, fazendo disso um recurso narrativo. Em sua obra *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994), Ecléa Bosi analisa memória a partir de um conceito duplo:

O passado conserva-se, atua no presente, mas não de forma homogênea. De um lado, o corpo guarda esquemas de comportamento de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas: trata-se da *memória-hábito*, memória dos mecanismos motores. De outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado (BOSI, 1994, p. 48).

Quando retomamos a narradora-personagem de *Éramos seis*, dona Lola, percebemos a aplicabilidade do segundo conceito apresentado por Bosi (1994). O ato de narrar constitui-se na tentativa de ressurreição de momentos do passado por meio do retorno ao ambiente onde os fatos ocorreram, ao mesmo tempo em que possibilitam um distanciamento necessário à reflexão crítica dos eventos passados, propiciada pelo fator tempo. Dessa forma, ainda que dona Lola visite a fachada da casa onde viveu com a família, sua busca não é por aquele espaço físico, mas por reativar as lembranças guardadas naquelas paredes e que só podem ser revividas pela memória:

Olhei as janelas e meu olhar passou através delas e se alongou pelo interior; revi então nossa vida, todos os longos anos da nossa mocidade. Sorri ao ver os degraus da entrada; eram de cimento, estavam gastos e escuros, mas me lembro tão bem do tombo que Calos levou uma vez que entrou correndo, caiu e fez um “galo” na testa. Durante muitos dias Carlos chorou e brigou com os irmãos porque olhavam para e ele e gritavam: có có ró có, por causa do “galo” (DUPRÈ, 2012, p. 8).

No trecho anterior podemos notar que os simples degraus gastos são elementos referenciais para a lembrança da queda do filho mais velho ainda na infância. Assim, a história narrada por dona Lola terá início nos primeiros anos, desde a mudança para a casa da Avenida Angélica, passando por períodos de alegrias, mas também grandes dificuldades, especialmente quando pensamos em aspectos financeiros. Júlio, marido de dona Lola, trabalhava em uma loja

de tecidos e era o principal provedor da família, no entanto, diferente dos heróis românticos, sua postura frente à família destoava do ideal de marido cuidadoso:

Depois que punha na cama os dois menores, eu ficava sentada na poltrona da sala de jantar esperando Júlio; ele vinha jantar sempre entre seis e meia e sete horas, mas, quando passava das sete e ele não aparecia, eu ficava aflita porque o imaginava numa confeitaria, bebendo com os amigos. Com certeza voltaria embriagado para casa. Nunca me enganei, infelizmente (DUPRÊ, 2012, p. 11).

Nos dias em que bebia, a postura de Júlio com os filhos era também alterada:

Começávamos a tomar a sopa em silêncio; de repente o pai olhava para Carlos, sentado na frente dele e falava:

— Onde se viu tomar sopa desse jeito? Não aprende? Parece cachorrinho.

"Pronto, começou". Eu pensava. O menino baixava a cabeça sobre o prato, evitando olhar o pai. Ninguém falava e eu ficava um pouco assustada com o silêncio. Durvalina começava a tirar os pratos de sopa e para disfarçar, eu perguntava:

Teve um dia muito atribulado, Júlio? Ah! Meu Deus! Por que eu falava? Júlio ficava vermelho e respondia:

— Naturalmente. Tenho algum dia que não seja atribulado? Eu? Diga!

Batia a mão no peito, olhando para mim e repetindo:

— Eu? Eu sou um burro de carga para trabalhar. Burro de carga! Trabalho doze horas por dia e depois me perguntam se tive um dia muito atribulado. Essa é boa!

Ria alto, sem vontade. Sem querer, eu olhava para ele; estava com os olhos avermelhados, pareciam injetados e a fisionomia carregada.

Eu fazia os pratos dos meninos que comiam em silêncio, as cabeças baixas sobre a mesa (DUPRÊ, 2012. p. 11).

A cena acima destaca uma tensão evidente causada dentro do ambiente familiar pelo comportamento de Júlio com a esposa e os filhos. Entretanto, temos também uma visão do homem, chefe de família, do início do século XX. Trabalhando doze horas por dia, em um período anterior a quaisquer direitos trabalhistas como salário mínimo, férias, décimo terceiro ou licença saúde, esse homem, muitas vezes, encontrará na bebida um refúgio contra o desgaste cotidiano e verá na família a insuficiência de seus esforços para a melhoria da sua própria qualidade de vida.

Em várias passagens da obra, Júlio manifesta uma natureza agressiva, evidenciada por seu constante mau-humor. Mesmo assim, a narradora não vê na figura do marido um antagonista ou algoz. Em alguns trechos, como no que veremos a seguir, são apresentadas outras nuances do personagem, quando ele recebe a proposta para se tornar sócio da loja onde trabalhava, mas não encontra quem lhe emprestasse o capital inicial, necessário à concretização do acordo:

Quinze dias se passaram e não encontrou ninguém; então explicou ao tico-tico que infelizmente nesse ano não podia entrar para sócio da casa porque tinha outros compromissos, mas ficaria para o próximo ano.

Assim pusemos uma pedra em cima do assunto, mas uma vez ou outra quando o sono não vinha logo, eu percebia Júlio, virando na cama sem dormir. Uma noite me chamou:

— Lola, está dormindo?

— Não.

— Que bom se fosse sócio, hein? Agora no fim do ano teria meu lucro, e dava para tanta coisa. Até para fazer mais um quarto aqui na casa. Que pena!

Não respondi; ele percebeu que eu não queria falar do negócio, dormiu logo depois (DUPRÈ, 2012, p. 113).

O desejo de Júlio estava associado à melhoria de vida para a família, fato responsável por humanizar o personagem frente aos olhos do leitor. Em uma análise contextual, a leitora que se deparava com essa caracterização do marido realizada pela narradora, teria grandes chances de identificação, especialmente se pensamos na estrutura familiar do início do século XX, período em que a trama se passa e a maior parte da renda provinha do homem. Assim, era comum que muitas mulheres se vissem submetidas a maridos como Júlio, exauridos pelo trabalho, com diálogos familiares restritos, visto que a visão de família era de uma instituição tutelada, logo, esposa e filhos eram responsabilidade do marido e constituíam uma hierarquia doméstica.

Dessa forma, ao compor o personagem Júlio, Maria José Duprè destoa do herói romântico, cujas características Lajolo & Zilberman (2019) comentam em sua obra *A formação da leitura no Brasil* ao retomar o homem idealizado, frente a uma leitora também idealizada, sobretudo nos romances do século XIX:

O resultado, à primeira vista, é contraditório, pois, de um lado, idealiza o público feminino e, de outro, estimula o conformismo. Repetia-se, então, ao nível da representação da leitura feminina o que ocorria no romance brasileiro indianista, histórico e de aventuras. Nele, os homens brancos responsáveis pela colonização do Brasil, antepassados da classe detentora do poder no auge do Segundo Reinado, eram mostrados com as tintas generosas que os pintavam como virtuosos e heroicos (LAJOLO & ZILBERMAN, 2019, p. 344).

Vemos, portanto, que a representação do marido de dona Lola ultrapassa os estereótipos de esposo ideal criados pelos romances lidos até então, conferindo a esse personagem uma roupagem mais humana e próxima do homem real. Todavia, essa não será a única novidade no romance de Duprè. A vida da família Lemos sofrerá uma reviravolta com a morte de Júlio, pois sofria de uma úlcera no estômago e que, sem os devidos cuidados, leva à morte do personagem.

A morte é uma figura constante na obra, narrada de maneira natural. Logo no início da narrativa, dona Lola conta a respeito do falecimento de uma prima, que vivia com tia Emília, a rica irmã do pai de dona Lola, residente em uma suntuosa mansão na rua Guaianases:

Um dia o jornal trouxe a notícia da morte de uma das filhas de tia Emília; era uma das "meninas", a prima Justina. Eu disse a Júlio que precisávamos ir, mas ele não quis, que aquilo era uma xaropada e que iria no enterro no dia seguinte. Fui sozinha. Vesti um vestido preto e fui depois do jantar para a Rua Guaianases; tia Emília estava inconsolável, o rosto vermelho e inchado de tanto chorar (DUPRÈ, 2012, p. 45).

Na sequência, dona Lola narrará detalhes sobre o funeral da prima, realizado em casa, por onde as visitas passavam para dar as condolências aos familiares em um rito que se estendia por toda a noite. A narradora continua a descrição da cerimônia:

O cheiro das flores era tão violento às vezes que sufocava; alguém abriu uma janela atrás de mim e o ar frio da madrugada começou a invadir o salão e a refrescar o ambiente, levando para longe o cheiro persistente de flores murchas. Convidaram novamente para comer alguma coisa; na copa havia um prato de sanduíches, bolo e café. Enquanto comia sozinha, lembrei-me de que uns meses antes ali estivera festejando um casamento; houvera também flores, bolos e movimento. Estava agora diante da morte, mas uma afinidade qualquer unia as duas cerimônias, era um ponto de contacto quase impalpável, mas existente. Em vez de parabéns, a gente dava pêsames; em vez de rosto alegre, fazia um rosto triste; mas todos procuravam os donos da casa e diziam umas palavrinhas, tanto no casamento como na morte. Todos apertavam-se as mãos, abraçavam-se, as mulheres trocavam bolos; e sempre flores, muitas flores (DUPRÈ, 2012, p. 48).

Os ritos que envolviam a morte e os moribundos são representados de maneira social. O próprio velório doméstico se fazia de maneira comum e, como visto no trecho anterior, contava com refeições para receber os convidados que ali se dispusessem a passar a noite no ambiente dominado pelo característico cheiro de flores, que além de prestar homenagem ao morto, também serviam para suportar o odor liberado pelo corpo. Essa cena pode parecer mórbida, especialmente a nós, leitores do século XXI, mas o convívio com a morte, conforme apresenta Nobert Elias, em sua obra *A solidão dos moribundos* (2001), nem sempre foi assim:

Em épocas mais antigas, morrer era uma questão muito mais pública do que hoje. E não poderia ser diferente. Primeiro porque era muito menos comum que as pessoas estivessem sozinhas. Freiras e monges podem ter estado a sós em suas celas, mas as pessoas comuns viviam constantemente juntas. As moradias deixavam pouca escolha. Nascimento e morte – como outros aspectos animais da vida humana – eram eventos mais públicos, e, portanto, mais sociáveis, que hoje; eram menos privatizados (ELIAS, 2001, p. 25).

A morte narrada em *Éramos seis* (2012) ainda fazia parte da esfera social. O velório de prima Justina não seria o único a ser lembrado no intervalo de, aproximadamente, vinte anos rememorado por dona Lola. Mas não falaremos somente de mortos, agora, mas também

daqueles que os rodeiam por opção, como era o caso da vizinha e amiga da narradora, dona Genu, uma entusiasta dos funerais e dos ritos fúnebres:

Quando sabia que alguém havia morrido na vizinhança, mesmo que não conhecesse muito bem, ela corria e apresentava seus serviços; parecia sentir prazer em lidar com o defunto. E vai ver que sentia mesmo. Gostava de lavá-lo e vesti-lo solícitamente, não esquecendo detalhe algum; depois que o defunto estava no caixão, vinha com montões de flores e colocava uma por uma, carinhosamente, artisticamente, sobre o cadáver. Depois de tudo pronto, sentava-se ao lado, puxava um rosário da bolsa e ficava rezando para a alma que se fora. Toda a família do morto ficava admirando D. Genu e durante o resto da vida, dizia, referindo-se a ela:

— Como é boa! É uma santa! Veio vestir mamãe depois de morta, tomou conta de tudo e ainda passou a noite inteira aqui conosco!

Ninguém sabia que ela fazia isso porque gostava e sentia verdadeiro prazer, fosse quem fosse o morto; não era para prestar serviço aos vivos, nem para auxiliar a família num dia de aflição. Não. Era por amor ao defunto, conhecido ou desconhecido; creio que tinha uma espécie de divergência para atos mórbidos, um vício, um desvio, nunca pude interpretar. Fora dessa tarefa que ela achava agradável executar, e fazia com gosto, a fisionomia iluminada pelo devotamento, era uma mulher áspera, dura para com todos, quase agressiva, um ar petulante (DUPRÊ, 2012, p. 114-115).

A análise feita pela narradora a respeito de dona Genu é carregada de tom mórbido e sombrio, soando como atitudes que poderiam ser consideradas até repugnantes a leitores do século XXI. No entanto, de modo muito parecido com o que ocorre com o personagem Júlio, dona Lola também apresenta outra face de sua vizinha, ora recorrendo ao passado da velha amiga, ora analisando os serviços prestados à própria narradora. Vejamos parte do passado de dona Genu:

Perdera o marido e o filho único no espaço de um ano e ficara pobre, lutando para criar e educar quatro filhas. Quando essas filhas ficaram moças e começaram a trabalhar, então ela pôde descansar um pouco, ou antes, não trabalhar tanto. Mas desses anos cruéis de lutas sem tréguas e cheios de desenganos, ficara o ressaibo amargo da revolta, do ódio para com os felizes, os que não precisavam lutar como ela lutara. Era um misto de inveja e anseio de vingança, desejando a todos os conhecidos e amigos as dores que ela havia sofrido, o pranto que ela havia derramado (DUPRÊ, 2012, p. 115).

A personalidade amarga de dona Genu é justificada pelo passado marcado por lutas e sofrimentos. Uma viuvez precoce, a perda de um filho e a mudança de condição social. A impossibilidade de identificação de dona Lola no momento em que ocorreram os fatos se dava, em grande parte, pela situação confortável na qual se encontrava ao lado do marido e dos filhos, entretanto, no momento da narração, a protagonista já haveria experimentado os mesmos males vividos por sua vizinha, fato que mudou sua visão sobre dona Genu. Isso fica claro, especialmente, quando dona Lola se lembra dos momentos em que precisou do apoio da amiga:

Mas para mim a vizinha foi sempre boa; nos momentos mais difíceis, esteve sempre ao meu lado e tenho-lhe que ser sempre reconhecida apesar do seu gênio revoltoso e despeitado. Durante toda a moléstia de Júlio, ela foi muito solícita; fazia pratinhos especiais para ele, perguntava todos os dias se tinha passado melhor, aconselhava, contava casos de pessoas com úlcera que haviam ficado completamente boas, ensinava como devia fazer para não sofrer tanto e tudo isso foi cimentando de tal forma nossa amizade que nossas vidas ficaram unidas. Anos mais tarde, na noite mais terrível da minha longa vida, encontrei o braço forte de D. Genu me amparando e levantei as mãos para o céu nesse dia por tê-la como amiga (DUPRÈ, 2012, p. 118).

A presteza de dona Genu, faz com que a protagonista ignore as características negativas da personagem, especialmente porque a vizinha carrega um aspecto do qual as sociedades atuais carecem: a preparação para lidar com o luto. Norbet Elias (2001) alerta para o despreparo no relacionamento com os moribundos e as com as famílias enlutadas, dificuldades que são reflexo de nossos dias, nos quais segregamos o máximo possível e ideia da morte enquanto fator social da vida:

Muitas vezes não sabemos o que dizer. A gama de palavras disponíveis para uso nessas ocasiões é relativamente exígua. O embaraço bloqueia as palavras. Para os moribundos essa pode ser uma experiência amarga. Ainda vivos, já haviam sido abandonados. Mas mesmo aqui o problema que a proximidade da morte e a morte colocam ara o que ficam não existe isoladamente. A reticência e a falta de espontaneidade na expressão de sentimentos de simpatia nas situações críticas de outras pessoas não se limitam à presença de alguém que está morrendo ou de luto (ELIAS, 2001, p. 31).

Em *Éramos seis* (2012), a presença de dona Genu será fundamental para dona Lola em um período muito difícil enfrentado pela família e trará à tona uma temática ainda muito atual: a aceitabilidade da morte. Com o advento das redes sociais, não é incomum encontrar páginas administradas por serviços funerários, nas quais constem foto, data de nascimento e falecimento e o horário de sepultamento.

O óbito de idosos é sentido pelos familiares e lamentado por conhecidos, mas ao nos depararmos com fotos de jovens ou crianças é possível perceber uma comoção generalizada. A figura da morte, recalcada porque distante, é trazida à tona, acompanhada da consciência sobre a própria finitude:

A atitude em relação à morte e a imagem da morte em nossas sociedades não podem ser completamente entendidas sem referência a essa segurança relativa e à previsibilidade da vida individual – e à expectativa de vida correspondentemente maior. A vida é mais longa, a morte é adiada. O espetáculo da morte não é mais corriqueiro. Ficou mais fácil esquecer a morte no curso normal da vida. Diz-se às vezes que a morte é “recalcada”. Um fabricante de caixões norte-americano observou recentemente: “A atitude atual em relação à morte deixa o planejamento do funeral, se tanto, para muito tarde na vida” (ELIAS, 2001, p. 15)

Mesmo em um período histórico onde a morte possuía uma relação mais próxima com a sociedade, a narrativa de Duprè (2012) tocará em uma parte desse tema sensível ainda nos dias atuais: a morte de um jovem. Ao longo da história, dona Lola perderá sua prima, a mãe, o marido e tia Emília, mas nenhuma das perdas causará tanta comoção quanto a do filho Carlos. O rapaz, por diversas vezes, era referido como o *amigo da mãe*, o filho presente e preocupado com o bem-estar de dona Lola.

Enquanto todos os outros seguiram seus próprios destinos, Carlos permaneceu com a mãe, mesmo após a venda da casa da Avenida Angélica. Até o momento, a personagem central mostrava-se resignada a todas as agruras sofridas ao longo de sua vida, mas a perda do filho abre um diálogo visceral com Nossa Senhora, ainda na capela do hospital onde Carlos morrera de uma enfermidade parecida com a do pai, antes dos trinta anos:

"Acabou-se, meu filho foi embora. A senhora que já passou por isso e sabe que dor é esta que estou sentindo, por que deixou meu filho ir embora? Por quê? Afinal de contas, a senhora devia estar preparada para perder o filho. A senhora é Santa, já nasceu Santa e as Santas vieram ao mundo para sofrer. Mas eu? Quem sou eu? Uma pobre mulher que trabalha para viver, para comer, para ter um pedaço de pão todos os dias. E por que deixou meu filho morrer? Esse filho que me auxiliava a ganhar o pedaço de pão? O filho bom, trabalhador? O meu grande amigo? Nem todos os filhos são amigos das mães, esse era. A senhora não devia ter deixado. Como vou viver agora? Sem ele? Nossa Senhora olhava para o espaço, um olhar longínquo e enigmático, longe das dores deste mundo. Parei um pouquinho e continuei: - Já passou por isto, não é verdade? Sentiu o que estou sentindo? Nunca tive nada de bom neste mundo; nunca fui bonita, nunca tive dinheiro, nunca tive nada, nem joias, nem vestidos. Desde mocinha cobicei um anelzinho de ouro com pedra verde lá na loja do seu Afonso em Itapetininga e nunca consegui. Nem sapatos bonitos, todos ordinários e baratos. A única fita bonita que tive era de cetim azul-claro e mamãe me dava um grande laço em cima da cabeça. Mas essa fita que eu achava tão bonita era de segunda mão; tinha sido de uma filha de tia Candoca e estava esgarçada nas pontas e desbotada. Sempre vivi com tanta economia que nunca me sobraram dez mil-réis para eu dizer: "posso jogar fora esse dinheiro que não me faz falta". Mas fazia falta se jogasse fora. Trabalhei desde pequena ajudando mamãe nas encomendas de doces; por mais cedo que a gente começasse a fazer os bolos e biscoitos, era sempre uma correria à última hora. Mamãe dizia com o suor escorrendo pelo rosto: "Depressa que o forno está pronto". Clotilde e eu corríamos de um lado para outro ajudando mamãe. A única coisa que eu tinha de bonito era a pele do rosto, mas logo ficou queimada com o calor do forno, repuxada, escura. Procurei ser boa filha, boa esposa e boa mãe. Nunca tive nada e procurei dar sempre o pouco que tive. E por que me aconteceu isso agora? Agora que todos já foram e só me restava esse? Mas eu não reclamei de ficar só com esse filho, reclamei? Gostei sempre tanto dele que podia ficar sem os outros, só com ele a vida inteira e assim mesmo estava satisfeita. Era tão bom, Nossa Senhora! Lembra-se dele? Por que então ele morreu? Dizem que tudo neste mundo se paga; a senhora pode fazer o favor de me explicar o que estou pagando? Não quero que ele morra. Não quero. Não quero. NÃO QUERO. Chorei alto grandes soluços: olhei Nossa Senhora outra vez. Seu rosto macerado estava triste e seu olhar desesperado procurava algo no infinito como se não compreendesse (DUPRÈ, 2012, p. 287-288).

A cena descrita se localiza nas páginas finais da narrativa e é uma das únicas em que dona Lola irá rememorar os sofrimentos de sua vida de forma contestadora. O efeito devastador da

perda do filho lhe confere certa permissão para lamentar o próprio destino. Porém, isso é feito de maneira catártica tendo como interlocutora uma outra mãe, também conhecedora da dor de perder um filho e, logo, capaz de compreender a inteireza do desespero da personagem. Essa imagem evocada no trecho, remonta também à conhecida *Pietà*, de Michelangelo:



Figura 9: *Pietà*, de Michelangelo – Fonte: Site Voxmundi

A catarse experimentada por dona Lola com Maria, mãe de Jesus, a qual também perdera um filho na juventude, fez com que a personagem pudesse encarar a dor da perda de Carlos, voltando a seu estado de resignação “Só os que não têm fé é que se lamentam pelos que dormem. E eu tenho fé. Me perdoe” (Duprè, 2012, p. 288), se aquela mãe, de um filho perfeito pôde suportar a perda, ela também poderia. É interessante destacar que, em parte essa cena se configura como uma exceção às considerações de Norbert Elias (2001), inclusive quando ele alude à mesma escultura de Michelangelo:

O afastamento dos vivos em relação aos moribundos e o silêncio que gradualmente os envolve continua depois que chega o fim. Isso pode ser visto, por exemplo, no tratamento dos cadáveres e no cuidado com as sepulturas. As duas atividades saíram das mãos da família, parentes e amigos e passaram para especialistas remunerados. A memória da pessoa morta pode continuar acesa; os corpos mortos e a sepultura perderam a significação. A *Pietà* de Michelangelo, a mãe em prantos com o corpo de seu filho, continua compreensível como obra de arte, mas dificilmente, imaginável como situação real (ELIAS, 2001, p. 37).

Embora as relações sociais com a figura da morte tenham passado por esse recalçamento, conforme vimos em outras citações de Elias (2001), sua consideração sobre a *Pietà* pode ser problemática quando relacionada à obra de Duprè (2012). Isso porque a experiência estética da catarse, preserva a atemporalidade de ambas as obras. Não é necessário ser mãe para supor o sofrimento de dona Lola, mesmo que tal experiência potencializaria a identificação com a personagem, assim como ocorre entre a protagonista e a mãe de Jesus. Esse aspecto é tão forte na obra que, apesar das inúmeras adaptações realizadas pela TV Globo na edição exibida em 2019, a morte do personagem Carlos é mantida, mesmo na versão mais atual da adaptação, como ocorre no capítulo exibido em 8 de fevereiro de 2020.

Quando voltamos à reflexão inicial a respeito dos motivos que teriam feito de *Éramos seis* (2012), um sucesso em seu momento de publicação, estendendo-se até os dias atuais com as adaptações televisivas e reedições do romance, temos como resposta a simplicidade. Seus personagens são pessoas comuns, cidadãos fatigados pelas vicissitudes da vida e que apresentam defeitos e qualidades de acordo com as situações a que são submetidos. Hoje nossas prateleiras estão repletas de romances assim, com pessoas comuns, cuja luta por sobrevivência confronta os personagens hodiernamente, mas nem sempre foi assim, conforme apontam Lajolo & Zilberman (2019), especialmente no que diz respeito às obras voltadas ao público feminino:

Em resumo, de um modo ou de outro, Macedo, Alencar e Machado evitam contradizer tanto o gosto dos leitores, quanto os hábitos de sociedade. Em vez de denunciar as condições de existência da mulher, embelezam a situação, narrando histórias protagonizadas por moças educadas, finas e capazes de discutir em pé de igualdade com homens de mesma – ou mais alta – estatura social, como são Lúcia, Emília, Aurélia, Guimar e Helena, nas novelas de Alencar e Machado de Assis. Sob esse aspecto, como registro sutilíssimo de uma situação social complexa, o romance matiza o quadro pintado por observadores diretos e idealiza uma circunstância histórica (LAJOLO & ZILBERMAN, 2019, p. 343).

Embora não estimule o embate social ou critique a posição da mulher na sociedade da primeira metade do século XX, Maria José Duprè inova ao fazer de sua heroína uma mulher comum, cheia de sofrimentos e incertezas. Não uma jovem casadoira como em seu primeiro livro *O Romance de Teresa Bernard* (1941), a qual contava com o dinheiro e uma posição social privilegiada a seu favor, mas uma mulher simples, sem nenhum atributo físico especial e que possuísse um ideal como um grande amor capaz de fazê-la transpor seus obstáculos. Dona Lola enfrenta as dificuldades de modo resignado, assim, mesmo após terminar sua vida em uma pensão de freiras enquanto os três filhos que lhe restaram seguem suas vidas é capaz de refletir:

O que foi minha vida? Sacrifício e devotamento. É como viver sempre numa tarde assim de chuva, pesada de tristezas. Mas não devo me lamentar; se fosse preciso recomeçar novamente, novamente faria da minha vida a mesma que foi, de sacrifício e devotamento. Devo sentir-me feliz porque cada filho seguiu o caminho escolhido (DUPRÈ, 2012, p. 293).

Apesar do tom melancólico que percorre toda a obra, a mensagem transmitida por Duprè (2012) é de esperança. A resignação da personagem principal abre para a leitora outras possibilidades de existência, longe dos finais felizes, mas sem deixar de ter em conta as experiências de uma vida comum, mas não menos plena que a daquelas personagens representadas nos romances oitocentistas que rondavam a instrução das moças no início do século XX. Além disso, percebe-se também nesta atitude a preservação no traço de caráter da personagem principal, que já anunciava, desde o início da narrativa a resiliência como uma das marcas de sua personalidade e que a tornava diferente, por exemplo, da amargurada dona Genu, ao lidar com as dificuldades da vida:

Quando meus filhos cresceram e conheceram melhor D. Genu, diziam:
 — Mamãe, ela é meio comunista. Está sempre reclamando que no mundo uns têm muito e outros não têm nada. Isso é desaforo! Ninguém tem culpa disso, não é mamãe? Parece que está sempre com raiva.
 Eu procurava desculpar D. Genu:
 — Coitada! Ela tem sofrido muito; é por isso que é assim.
 Às vezes ela conversava comigo no portão:
 — Já viu a mocinha da esquina passeando com o namorado? Vivem de mãos dadas, andando no escuro, mas como é filha de gente rica ninguém diz nada. Até acham bonito; mas se fosse minha filha... Credo! Estava na boca do mundo.
 Outras vezes falava asperamente;
 — A senhora e eu trabalhando o dia inteiro no fogão e na máquina de costura e as outras passeando de automóvel e tomando chá com bolos. Eh! Mundo errado!
 Eu procurava apaziguar:
 — Elas não têm culpa da nossa pobreza, D. Genu, assim como não são culpadas de terem nascido ricas ou bonitas. Ninguém sabe por que é feia ou bonita, aleijada ou perfeita. São os desígnios de Deus, que nós devemos aceitar.
 — Ou do diabo. Mas dá raiva, D. Lola. Me dá um ódio ver tanta diferença nos destinos das pessoas. Esses que são tão ricos, deviam ostentar menos e repartir mais com os pobres.
 Não está direito.
 — Não diga isso, D. Genu. Mesmo que eles dessem ou repartissem tudo, ainda ficava muita miséria no mundo; ninguém pode dar jeito, só Deus.
 — Mas me dá raiva. Tenho ódio.
 — Pois eu não tenho; sou resignada.
 — Então a senhora tem sangue de barata. Eu não sou assim (DUPRÈ, 2012, p. 116).

Mesmo em meio às maiores adversidades enfrentadas pela narradora que a fazem terminar sua vida de modo solitário, em companhia de suas memórias, narradas às leitoras, o texto preserva seu caráter didático até o fim, afirmando a felicidade da mãe ante seu modo resignado de viver pelos filhos. Como forma de compreender esse fenômeno que parece abrigar

uma noção contraditória de realização, o próximo subtópico lançará um olhar mais detido sobre o público leitor, parte importante no processo de representação que envolve a referida obra, bem como da temática da morte ao longo do período abordado na narrativa.

2.4 As mãos que seguram o livro

Wolfgang Iser (2011) considera a tríade leitor, texto e autor como elementos separados e que irão interagir para estabelecer o *jogo ficcional*. Em subtópicos anteriores, refletimos sobre o contexto vivenciado pela autora, Maria José Duprè, durante a produção de *Éramos Seis*, recolhendo elementos que ajudaram na ampliação da experiência de leitura. De modo semelhante, privilegiaremos, agora, o leitor, buscando compreender seu perfil e as implicações de se produzir ficção direcionada para este público.

Embora as teorias vinculadas à estética da recepção de Iser (2011) permeiem todo o trabalho, outros autores da mesma linha, chamam a atenção para a importância do leitor enquanto elemento a ser considerado. Hans Robert Jauss, considerado um dos fundadores da estética da recepção, não concebe o leitor como um elemento passivo frente à obra, mas capaz de participar da construção de sentido da narrativa que “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão” (Jauss, 1994, p. 28). Sob essa perspectiva, a recepção pode ser considerada um fato social e histórico, à medida que as reações individuais representam parte de uma leitura mais ampla, do grupo ao qual o homem, enquanto ser histórico, está inserido e que torna sua leitura semelhante àquela de outros homens que vivem na mesma época.

Dessa forma, ao observar os pressupostos de Iser (2011) e de Jauss (1994), percebe-se a importância de compreender o público leitor como recurso para ampliação das análises possíveis de determinada obra. Apesar da impossibilidade de se captar as experiências estéticas individuais de cada leitor em determinado recorte temporal, ao considerar, conforme aponta Jauss (1994), que as reações individuais representam um determinado grupo, em uma época específica, traçar o perfil de leitores de uma obra pode conferir importantes recursos de ampliação para nossas análises literárias.

Ao analisarmos a obra de Maria José Duprè, são encontradas muitas diferenças na representação dos personagens infantis com relação aos textos discutidos de Monteiro Lobato, mas aquela que mais nos interessa neste momento está associada ao público leitor. Enquanto grande parte da produção de Lobato se destinava ao público infantil, sobretudo em idade

escolar, as produções de Duprè eram consumidas por um nicho composto por adultos, mais especificamente mulheres, e isso dirá muito a respeito das escolhas representativas da autora.

Em *A formação da leitura no Brasil* (2019), Regina Zilberman e Marisa Lajolo apresentam o percurso da formação de leitores no Brasil, bem como analisam as relações entre leitura e escolarização, detendo-se em alguns públicos leitores que começam a se delinear, entre eles, o feminino. Durante este percurso, as autoras apontam a própria prática da alfabetização de mulheres como uma ação com fins restritos:

Tratando especialmente da cultura feminina, Luccock registra os estreitos limites da alfabetização: “Estava assentado que o saber ler para elas não deveria ir além do livro de rezas, pois que isso lhes seria inútil, nem tampouco se desejava que escrevessem a-fim-de que não fizessem, como sabiamente se observava, um mau uso dessa arte” (LAJOLO & ZILBERMAN, 2019, p. 322).

Podemos notar na fala de Luccock que a alfabetização feminina contava com fins definidos, inclusive a partir das leituras que moldariam o imaginário deste grupo. Embora o excerto mencione o livro de rezas, referindo-se claramente ao ideário judaico-cristão, responsável pela moralização social, ainda tão forte no século XIX, período mencionado pelo autor, e que não teria perdido sua influência moralizadora no século seguinte, quando escreve Maria José Duprè.

A particularidade deste público leitor, formado sob um viés moralizador, estará atrelada a um tipo específico de ficção desenvolvido especificamente para ele. A respeito deste fenômeno, no que concerne à história da leitura, as palavras da pesquisadora Alzira Queiroz Gondim Tude de Sá ajudam a lançar luz sobre os diversos fatores que permeiam, principalmente, as escolhas literárias destinadas ao público feminino em seu artigo *Os romances cor-de-rosa e a formação de leitoras: memórias e histórias* (2023):

A história da leitura registra que há motivações históricas para o ato de ler, como há registros da sua proibição. Como se fosse natural que a palavra escrita ao penetrar na intimidade do leitor o faz agir, mover-se por lugares e caminhos que só ele é capaz de escolher e trilhar. Tal afirmação segundo Manguel (1997), nos faz pressupor que o ato de ler, ao ser exercido, abre espaço, cria liberdade e, portanto, precisa ser conduzido, vigiado, punido, muitas vezes. Essa forma de pensar a leitura e as suas possibilidades de transformação do homem, norteou a cultura ocidental e não só se aplicava ao universo feminino, mas às classes operárias, artesãos, aos escravos, aos funcionários de escritórios, à gentilha (TUDE DE SÁ, 2023, p. 23).

Quando tratamos especificamente da literatura destinada ao público feminino que se encontrava na segunda metade do século XX, os *livros de rezas*, conforme excerto de Lajolo e Zilberman (2019), dividem espaço com uma literatura conhecida como *romance de senhoras*,

ou, ainda, conforme denomina, Tude de Sá (2023), *romances cor-de-rosa*. A pesquisadora destaca que a popularidade desse gênero se deu a partir dos folhetins franceses – histórias publicadas em jornais, por capítulos, com temáticas amorosas – destinados ao público feminino, traçando um limite, mesmo dentro de um mesmo suporte, o jornal, entre as leituras consideradas próprias a homens e mulheres:

Lyons (1999) considera que apesar da grande aceitação do folhetim pelos leitores, a preferência por este gênero pelas mulheres só confirma as restrições da época para esse tipo de leitura: frívola, sentimentalista e limitada. O romance era a antítese da literatura prática e instrutiva. Os jornais, com reportagens sobre eventos públicos, pertenciam geralmente ao domínio masculino; os romances, que tratavam da vida interior, eram parte da esfera privada à qual eram relegadas as mulheres burguesas do século XIX (TUDE DE SÁ, 2023, p. 26).

Embora as leitoras de Maria José Duprè já estivessem quase um século à frente do período áureo dos folhetins, a influência desse gênero na literatura destinada às mulheres ainda podia ser percebida, visto ser a moralização e o controle de costumes constantes nas produções voltadas a esse público. Quando chegamos ao fim da primeira metade do século XX, importantes fatores históricos como a Segunda Guerra Mundial, responsável por ajudar na abertura de espaço para as mulheres no mercado de trabalho, e o direito ao voto, haviam ampliado as perspectivas da mulher perante a sociedade para além dos papéis de esposa, mãe e responsável pelas tarefas domésticas, apesar de que essas funções ainda persistissem como principalmente femininas.

É interessante mencionar que, embora houvesse diferentes fatores históricos/sociais responsáveis por delinear um novo público leitor feminino para a sociedade brasileira do final da primeira metade do século XX, as produções destinadas a ele ainda seguiam, em grande parte, padrões do século anterior:

Nas primeiras décadas do século XX até seus meados, entre as décadas de 1940 e 1960, os romances eram vendidos para as moças da classe média, em livrarias, por intermédio de coleções, cujo maior expoente, foi, com certeza, a Coleção Biblioteca das Moças, uma coleção de romances que se constituiu em um tipo de leitura muito popular, consumida principalmente, por mulheres jovens. Esses romances, em geral ambientados na França, foram traduzidos e editados pela Companhia Editora Nacional (SP) e colocados à venda em todo o país, com ampla propaganda, sob o título Coleção Biblioteca das Moças, caracterizada esta literatura como uma "literatura cor-de-rosa". Os autores mais conhecidos dessa Coleção eram um casal de irmãos franceses que utilizavam o pseudônimo M. Delly destacando-os livros *Magali* (10ª edição, 1956); *Freirinha* (6ª ed., 1947), *Meu vestido cor do céu* (6ª ed., 1960). Nesses romances narrava-se a trajetória de moças exemplares, da meninice ao casamento, em um clima de encantamento e fantasia, típicos dos contos de fadas, nos quais se assegurava à leitora curiosa o benefício de um final feliz. Sua fórmula de sucesso obedecia a modelos infalíveis, seja lidando com um sentimento caro às mulheres, o amor, seja mostrando um imaginário romântico através de descrições de personagens jovens,

bonitos e ricos, movendo-se em um cenário atingível apenas pela fantasia, pela imaginação (TUDE DE SÁ, 2023, p. 28).

Nota-se, portanto, um padrão nas produções que continuavam a chegar às estantes das livrarias brasileiras destinadas ao público leitor feminino: cenários fantasiosos e dificilmente alcançáveis, mesmo para o leitor da época que ainda se mostrava como uma parcela seleta da população, e apresentados como ideais de felicidade a povoar o imaginário das leitoras. Ainda que pudessem encantar as leitoras, essas obras que em sua maioria, contavam com a leitora como uma espécie de confidente da heroína romântica, distanciava-se cada vez mais do público leitor. À medida em que as mudanças sociais eram operadas, novas possibilidades de representação ganhavam o gosto das leitoras, ao apostar em personagens mais próximos à realidade do público.

No final do século XIX, movimentos como o Realismo e Naturalismo já propunham outras formas de representação, chegando a experimentações, como é o caso do segundo, em que personagens de camadas mais populares eram retratados de modo a ressaltar sua animalidade frente à necessidade de sobrevivência em situações adversas. Um exemplo deste caso é a obra *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, onde diferentes personagens podem ser observados em uma literatura que remete a um experimento social, ao avaliar as relações entre o homem e o meio no qual está inserido, podendo ser observado nessa produção relações com a teoria sociológica de Émile Durkheim, que popularizava-se no fim do século XIX.

Ainda que essas representações das camadas mais populares já fossem uma realidade de décadas anteriores, a literatura de Maria José Duprè, mais especificamente com a obra *Éramos Seis*, publicada originalmente em 1943, traz a representação de uma família emergente, os Lemos, e que tem sua história narrada pela matriarca, dona Lola. As leitoras se depararão com uma heroína diferente dos romances cor-de-rosa, a qual não desfruta das condições ideais para buscar a felicidade e, em meio às lembranças de sua vida – boas e ruins – encontra na leitora uma ouvinte para a história de sua vida em seus passeios diários de bonde à Avenida Angélica, um espaço físico que a redireciona, junto às suas ouvintes, a um tempo psicológico.

Junto de dona Lola, as leitoras de *Éramos Seis* podiam se ver representadas nas diferentes fases da vida as quais são contadas pela narradora ao longo da obra, em um cenário conhecido que oscila entre São Paulo e Itapetininga. Se de um lado essa naturalidade ao representar o cotidiano fez com que a autora gozasse prestígio entre seu público leitor ao possibilitar maior identificação entre leitores e personagens, de outro, cabe-nos observar o modo como essa escolha representativa, associada ao público ao qual se direcionava, possibilitou representações muito próximas de personagens infantis em suas diferentes nuances.

A visão de criança apresentada por Duprè em sua obra deve ser analisada em recortes, visto se apresentar com maior intensidade durante o período em que a narradora conta a respeito dos primeiros anos da família vivendo na casa da Avenida Angélica. Isso ocorre, pois os personagens infantis integrarão a narrativa, porém não serão seu foco, muito menos um público infantil o seu alvo, mas isso não faz com que o público leitor ao qual a obra se destinava não se interessasse pelo elemento infantil nele presente, especialmente quando pensamos no valor pedagógico que as experiências da narradora poderiam ter para as leitoras. O que se evidencia, inclusive como conselhos, a respeito da criação de filhos, vejamos um exemplo em que a narradora recorda um conselho de seu pai, antigo mestre-escola, para disciplinar uma criança:

À noite, enquanto o sono não chegava, comecei a recordar os conselhos que papai me dera quando me casei:

— Eduque os filhos com critério, Lola. Quando você disser para uma criança: tem que ficar hoje meia hora de castigo, é preciso que essa criança fique meia hora de castigo; não se esqueça disso que é importantíssimo. Assim, quando você prometer um passeio ou um doce, precisa cumprir, senão se desmoraliza diante do filho, ele não obedece mais porque não crê em você e lá se vai por água abaixo a força moral que é a maior força que temos. E nunca prometa demais; nem castigos muito fortes de que possa se arrepender depois, nem passeios ou promessas que você sabe que não pode cumprir. Não se esqueça disso, são fatores principais na educação de um filho.

Meditando nessas palavras da experiência ouvidas há tantos anos atrás, pensei com certa tristeza que Alfredo com onze anos apenas não me obedecia, fugia aos castigos e não dava atenção às minhas palavras. Eu sabia que papai tinha razão, pois fora professor numa escola rural durante muitos anos e depois diretor. Em trinta e tantos anos de sua vida, só vira crianças diante de si e só convivera com crianças; crianças de várias raças, de várias origens, de várias cores e de várias religiões. Fora um mestre-escola eficiente e honesto, sempre elogiado pelos pais dos meninos e elevado no conceito dos inspetores que visitavam a escola. Diziam dele: é um verdadeiro pedagogo (DUPRÈ, 2012, p. 67-68).

Ao observar o conselho recordado por dona Lola, percebemos a visão de criança abordada pela autora. Longe de estarem propensas ao bem, o exemplo de Alfredo, segundo filho da narradora, evidencia a necessidade de correção para a moralização das crianças, tendo em vista garantir a obediência. Ainda que os conselhos do pai à narradora sejam em sua maioria sobre ponderação na tomada de decisões, é interessante perceber como a narradora se refere a ele como “um verdadeiro pedagogo” (Duprè, 2012, p. 68). Do grego *paidós* (criança) e *agogé* (condução), o significado etimológico do termo pedagogo é mestre, guia ou ainda aquele que conduz, sendo assim, aplicado ao contexto da obra, essa terminologia tanto poderia ser interpretada como aquele que conduz a criança em seu processo de aquisição de conhecimento ou, de maneira mais ampla, no sentido de condução da criança para a vida, moldando-lhe valores. Quando pensamos no contexto experienciado pela narradora, é provável que a segunda interpretação seja a mais adequada e também ao público leitor da época.

A concepção de criança da autora, evidencia-se também em outros trechos, quando a narradora relata observar, desde muito cedo as diferentes personalidades e inclinações de cada um de seus quatro filhos. Chama a atenção o modo pelo qual, desde a mais tenra idade, dona Lola já observava traços considerados passíveis de correção ao avaliar episódios com cada uma das crianças, porém somente perceptíveis com clareza após a rememoração dos acontecimentos e o distanciamento temporal entre o momento em que narra e o período em que os fatos se deram, como quando pensa na filha mais nova, Isabel:

Havia um espelho num dos móveis da sala de jantar e todas as vezes que minha filha Isabel passava diante dele, ela se inclinava um pouco e dava um jeito para se olhar e arranjar os cabelos. Eu achava-a vaidosa, mas também era tão bonita quando era mocinha! Passei pelo corredor, para onde davam nossos quartos e entrei na copa; vi então Isabel com três anos, os cabelos castanhos presos por uma fita vermelha, sentada à volta da mesa pequena, batendo a colher no prato, sem vontade de comer. Eu dizia: Coma, filhinha, olhe como está gostoso. Eu fingia que comia um pouquinho, mastigando ruidosamente. Ela ria mostrando a fileira de dentes iguais e batia a colher no prato com toda a força, gritando: *Num quello comê! Num quello!* (DUPRÉ, 2012, p. 9).

Ou ainda quando recorda o comportamento da menina em uma das visitas feitas à casa da mãe e das irmãs em Itapetininga:

Ouvi no quarto vizinho, Clotilde dizer a Isabel que vinha correndo lá de fora:
 —É melhor você pôr outro vestido, Isabel. Esse pode rasgar-se com as brincadeiras.
 —Não rasga, tia Clotilde. Eu tenho cuidado.
 — Mas não custa nada vestir outro; até deixa você mais à vontade para subir nas árvores e brincar de pegador.
 — Não. Não precisa; e depois eu quero que rasgue este vestido, não gosto dele. Pode rasgar.
 — Não diga isso! Sua mãe não pode dar tantos vestidos para você. É preciso economizar; vista aquele mais velhinho.
 — Não visto; eu quero acabar com este aqui. Clotilde se irritou:
 — Não seja teimosa e vista este, Isabel. Houve um silêncio, depois a voz de Clotilde outra vez:
 —Vamos, você precisa obedecer a sua tia; vista este. A voz de Isabel respondeu, furiosa:
 — A senhora não manda em mim.
 — Como não? Não sou sua tia?
 — Mas a senhora não manda, vá mandar nos seus filhos. Apareci na porta do quarto e encarei Isabel; estava vermelha, um ar carrancudo e com os braços cruzados, não queria pegar o vestido que Clotilde estava dando. Falei com voz autoritária:
 — Vista o vestido, Isabel. Como ela não fizesse um movimento, dei-lhe um tapa no braço:
 — Já disse que vista o vestido. Ela continuou imóvel; os olhos enormes fuzilavam de raiva; então Clotilde e eu tiramos o vestido dela à força e vestimos o outro. Falei:
 — Agora fique aí de castigo meia hora. Ela foi para o canto do quarto e continuou imóvel, sem chorar; de repente reparei que levantava os ombros em sinal de pouco caso e dizia uma palavra. Clotilde sorriu e abaixou a cabeça, disfarçando; eu me aproximei de Isabel para ouvir o que ela resmungava, mas Clotilde disse:

— Deixe essa menina tola e malcriada, venha descrever o resto da viagem. Então encontrou o Benevides e a mulher? Sentei na beira da cama e comecei a falar do casal Benevides; Isabel continuou a levantar os ombros e a murmurar. Contei que tinha achado a mulher do Benevides bem bonitinha, e parece que com novidade; Clotilde confirmou com a cabeça e sorriu, dizendo: quarenta e cinco.

Perguntei admirada: Quarenta e cinco o quê? A idade dela? Impossível; nem dele.

Clotilde me fez um leve sinal com uma expressão risonha no rosto. Continuei a conversar; terminado o assunto "Benevides", percebi que Isabel continuava do mesmo jeito. Não me importei e comecei a falar de outras pessoas conhecidas, até que se passou um bom quarto de hora e mandei Isabel brincar no quintal. Clotilde então deu uma grande risada, ficou até com os olhos amidos; perguntei:

— O que foi? — Sabe quantas vezes Isabel disse burra? Cem vezes, Lola! Tive a paciência de contar. Ela levantava o ombro e dizia — burra... burra. E eu fui contando: falou cem burras e cem levantamentos de ombro.

Fiquei horrorizada. (DUPRÉ, 2012, p. 70-71).

Nos três fragmentos mencionados, envolvendo lembranças da narradora sobre seus filhos, podemos perceber uma tônica comum: a necessidade de controle e correção de comportamentos considerados inadequados, responsabilidade que recai sobre a figura materna. Quando dona Lola recorda os conselhos do pai, após perceber-se incapaz de controlar o comportamento do filho, Alfredo, ela volta aos conselhos paternos na busca por vislumbrar uma solução para o problema. De modo semelhante, ao observar as propensões de Isabel à teimosia, a narradora busca formas de correção, seja fazendo-a comer, seja por meio do castigo pela desobediência à tia Clotilde, no entanto, neste último episódio, é percebido que, apesar da menina se submeter fisicamente à punição, sua atitude não pôde ser modificada, conforme evidencia Clotilde ao mencionar que durante o castigo, a garota repetira 100 vezes a palavra burra.

A punição e o castigo são apresentados como caminhos necessários à correção do caráter da criança e a busca por formas efetivas para a realização dessa tarefa e não o fazer com êxito conduz à frustração, a exemplo a narradora ao dizer estar horrorizada pelo comportamento de Isabel, mesmo após castigá-la. Dona Lola revisita os conselhos do pai, visando encontrar nos conselhos a ciência da pedagogia na arte de conduzir crianças. Em séculos anteriores, outras ciências também seguiram essa linha de raciocínio de uma correção preventiva não só no caráter, mas nos próprios corpos infantis, tendo em vista prepará-los para a vida adulta, como é o caso da medicina, mais especificamente, a ortopedia, fenômeno que inspirou a sequência de ilustrações compostas por Nicolas Andry no século XVIII denominadas *A ortopedia ou a arte de prevenir e corrigir, nas crianças, as deformidades do corpo*, as quais também figuram na obra *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (2014), de Foucault:

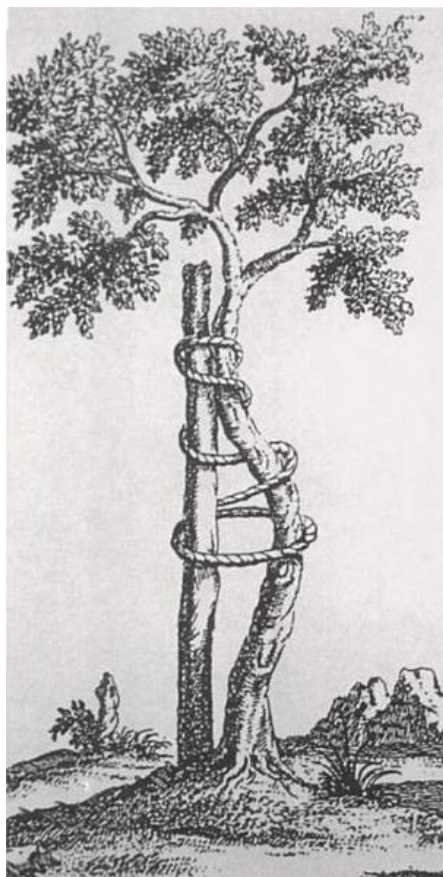


Figura 10: A árvore de Andry – Fonte: N. Andry. *A ortopedia ou a arte de prevenir e corrigir, nas crianças, as deformidades do corpo*, 1749.



Figura 11: A correção – Fonte: N. Andry. *A ortopedia ou a arte de prevenir e corrigir, nas crianças, as deformidades do corpo*, 1749.



Figura 12: A regra para a retidão – Fonte: N. Andry. *A ortopedia ou a arte de prevenir e corrigir, nas crianças, as deformidades do corpo.*

As ilustrações de Andry (1749) são carregadas de brutalidade e explicitam a maneira como a ortopedia no século XVIII fazia uso de técnicas hoje consideradas não convencionais para tentar corrigir deformidades nos corpos infantis por meio da força, visando lhes tornar aptos ao trabalho. Alguns séculos depois essa série de imagens figurariam na obra *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (2014), de Michel Foucault. Na referida obra, Foucault (2014) reflete sobre como a criminalidade e a delinquência se confrontarão com a repressão e a punição desde os suplícios públicos até o surgimento das prisões.

Ao remontar o caminho das punições, Foucault (2014) recorda o formato dos suplícios, comuns até o século XVIII, os quais levavam o criminoso a espaços públicos, onde teriam sua execução assistida por uma plateia. Todo esse processo poderia envolver castigos como queimaduras por enxofre, separação dos membros do indivíduo pelo arranque de cavalos e até mesmo a incineração do criminoso vivo. Entretanto, Foucault (2014) aponta que no início do século XIX há “redistribuição de toda economia do castigo” (Foucault, 2014, p. 13).

A punição pouco a pouco deixou de ser uma cena. E tudo o que pudesse implicar de espetáculo desde então terá um cunho negativo; e como as funções da cerimônia penal deixavam pouco a pouco de ser compreendidas, ficou a suspeita de que tal rito que

dava um desfecho ao crime mantinha com ele afinidades espúrias: igualando-o, ou mesmo ultrapassando-o em selvageria, acostumando os espectadores a uma ferocidade de que todos queriam vê-los afastados, mostrando-lhes a frequência dos crimes, fazendo o carrasco se parecer com o criminoso, os juízes aos assassinos, invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração (FOUCAULT, 2014, p. 14).

Essa mudança no sistema punitivo traz uma reestruturação de todo esse processo onde as peças que o compõem necessitam ser reincorporadas de modo a exercer suas funções de poder, fugindo à espetacularização. Foucault (2014), porém, chama a atenção para novos objetivos incutidos no próprio ato de repensar as punições e castigos, visando tornar esses processos mais eficientes sob a perspectiva dos mecanismos de controle:

Momento importante. O corpo e o sangue, velhos partidários do fausto punitivo, são substituídos. Novo personagem entra em cena, mascarado. Terminada uma tragédia, começa a comédia, com sombrias silhuetas, vozes sem rosto, entidades impalpáveis. O aparato da justiça punitiva tem que se ater, agora, a esta nova realidade, realidade incorpórea (FOUCAULT, 2014, p.21).

A punição do corpo enquanto espetáculo exemplar serviria, portanto, como um instrumento limitado de controle à medida que a eliminação dos corpos nas execuções durante os suplícios, eram também um atestado da falta de controle da lei sobre aqueles indivíduos. A justiça passa, então, a considerar, conforme aponta Foucault (2014), aspectos incorpóreos, ou seja, a consciência do sujeito, como um novo campo a ser dominado para o real controle do indivíduo, passando, assim, a buscar meios mais eficazes para redefinir suas condutas. É necessário um castigo que incida ainda mais profundamente no sujeito:

Se não é mais ao corpo que se dirige a punição, em suas formas mais duras, sobre o que, então, se exerce? A resposta dos teóricos – daqueles que abriram, por volta de 1780, o período que ainda não se encerrou – é simples, quase evidente. Dir-se-ia inscrita na própria indagação. À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições (FOUCAULT, 2014, p. 21).

A linha apontada por Foucault (2014) segue um novo caminho de atenuação das vontades, fazendo com que se adequem aos comportamentos esperados por uma determinada realidade socio/histórico/temporal. Se voltamos às ilustrações de Andry (1749), a própria correção proposta pela ortopedia, visando tornar os corpos infantis instrumentos úteis a desempenhar funções no mundo do trabalho, representam, aqui, a necessidade de modelação do sujeito por completo na docilização de corpo e mente.

Voltando aos personagens infantis de Duprè (2012), nota-se a preocupação da narrativa em ressaltar a importância desta correção, especialmente pelo caráter didático que essas obras ainda apresentavam para muitas leitoras. Nos excertos já mencionados, podemos perceber que a narradora recorda pontos preocupantes na personalidade de seus filhos desde a mais tenra infância, não como comportamentos ensinados, mas como traços inatos e que exigiam correção. Ao mesmo tempo, ela chama para si toda a responsabilidade por esse papel corretivo, estabelecendo uma relação entre causa e efeito para a correta criação dos filhos e o destino seguido por cada um deles na vida adulta:

Penso que cada um dos meus filhos está feliz porque seguiu o caminho escolhido. Desde pequeno, Julinho gostou do dinheiro; os outros nem lembravam que se podia vender alguma coisa, caixinhas, jornais, garrafas. Julinho vendia tudo e tinha sempre dinheiro guardado. Quando, na mesa, para nos agradecer, dizia que ia estudar engenharia, Júlio nunca acreditava e respondia: "Você tem a alma do negócio, deve ser negociante".

E Julinho é negociante. Ganha bastante dinheiro, já tem automóvel, mora numa bela casa e com certeza será rico, muito rico. É feliz.

Alfredo tem o que quer; sem responsabilidades, sem pensar no futuro, sem se preocupar com o que ficou para trás, vive ao sabor da aventura, de terra em terra, de mar em mar, de cidade em cidade procurando o ideal. De vez em quando, lembra-se que ainda tem mãe num canto qualquer da terra; toma então um cartãozinho e escreve: "Mãe, vou bem. Abraços do filho Alfredo". É feliz.

Isabel casou com o homem que escolheu; não houve nada; nem conselhos, nem ameaças, nem lágrimas que a demovessem. Trabalha e luta; auxilia o marido ganhando a vida, adora os filhos. Está mais alta e mais forte, parece mais mulher. Já não é a menina despreocupada e alegre. Tem agora rugas de apreensões na testa, pensa no futuro dos filhos, economiza e trabalha, mas está bem. É feliz.

Carlos foi o único que não escolheu, foi escolhido. Mas tenho certeza que é o mais feliz dos quatro. Tem tudo (DUPRÈ, 2012, p. 290-291).

Embora dona Lola afirme, ao final da descrição sobre o destino de cada filho, que cada um foi feliz à sua maneira, percebe-se um tom dúbio, sobretudo no que se refere a Alfredo e Isabel. O primeiro, tornara-se fugitivo ao longo da narrativa, sendo sempre o filho rebelde, pouco estudioso e que, ao longo da narrativa, passa a se envolver com más influências, não ajuda nas despesas da casa, até chegar ao ponto de participar de contravenções. A felicidade de Alfredo é seguir seus próprios instintos, o que lhe afasta do convívio materno.

De maneira semelhante, Isabel também é descrita ao longo da narrativa como uma filha de difícil correção, especialmente quando chega ao período da adolescência e se envolve com Felício, homem desquitado¹⁹, e, mesmo após incessantes súplicas da mãe, não abandona a

¹⁹ Modalidade de separação trazida à legislação brasileira em 1916 pelas quais havia a separação de corpos e de bens, porém não era permitido, legalmente, um novo casamento. O personagem Felício vivia essa situação, o que no período narrado, era motivo de grande escândalo e vergonha para uma moça solteira como Isabel. Por isso o envolvimento do casal causava a desaprovação da família.

relação. Nota-se, porém, que ao descrever Isabel, as rugas de apreensão que castigam o rosto da filha descrita como sempre bela, também parecem redimi-la pelo papel materno, ao experimentar as preocupações de ter que economizar e planejar o futuro de seus próprios filhos.

Percebemos, assim, que a visão adotada a respeito dos personagens infantis em Maria José Duprè (2012) revela a representação de sujeitos dotados de características próprias e que, por vezes, exigirão moralização para que possam se tornar adultos considerados felizes. Essa perspectiva, por sua vez, conduz o público alvo da época – majoritariamente feminino – rumo a um padrão didático para a criação de filhos, semelhantemente ao que ocorria nos *Romances de Formação*, ao fazer com que as leitoras pudessem se identificar com as dificuldades enfrentadas pela narradora e pudessem encontrar ensinamentos em suas atitudes.

2.5 Morte e Comunidade

No primeiro bloco desta pesquisa, pudemos observar como a necessidade de se falar sobre a morte durante o período de Segunda Guerra Mundial fez com que Monteiro Lobato encontrasse um cenário propício para relacionar a temática a seus personagens infantis. As crianças do Sítio do Picapau Amarelo puderam acompanhar seu público leitor nas descobertas sobre os efeitos – muitas vezes irreversíveis – da guerra enquanto representação palpável da morte, como no caso dos filhos do Major Apolinário, deixados órfãos pela falta de adaptabilidade dos adultos da casa aos efeitos do pós-guerra (e das artimanhas da personagem Emília com a casa das chaves na tentativa de resolver o problema da guerra).

Embora pudéssemos utilizar a Segunda Guerra Mundial como eixo comum entre as narrativas de Lobato (2021) e Duprè (2012) para se relacionar à temática da morte, cada uma das produções o fará de maneiras distintas. Em *A chave do tamanho* (2021), o evento histórico será utilizado como um pretexto capaz de conferir ao autor uma justificativa para levar a temática até o público alvo infantil. Sendo assim, poderíamos considerar a morte em Lobato como uma temática circunstancial ao depender de uma determinada realidade histórico/social para chegar seu público leitor. Ao observar o papel ocupado pela figura da morte em *Éramos Seis* (2012), pode ser percebida uma exploração da temática sob um outro viés.

Ao buscar a representação de uma realidade mais próxima de suas leitoras, Duprè (2012) compõe sua narrativa com elementos comuns ao cenário da época. Durante a narrativa construída pela perspectiva de dona Lola, a idosa se recorda de momentos rotineiros da família, tais como noivados, casamentos e também ritos fúnebres. Apesar de haver sido lançado na década de 1940, grande parte da narrativa se passa nos primeiros anos da família vivendo na

Avenida Angélica, ainda antes de 1920, e que será o pano de fundo para a maioria das histórias narradas.

A morte, em *Éramos Seis* (2012), aparece assim como sua relação com os personagens infantis: de maneira cotidiana e natural. Isso porque a representação realizada por Duprè de fato era fidedigna àquilo que correspondia à normalidade da época na relação entre a comunidade e os ritos fúnebres:

[...] a atitude perante a morte pode parecer quase imóvel através de períodos de tempo muito longos. Aparece acrônica. E, no entanto, em certos momentos, intervêm modificações, na maior parte dos casos lentas e por vezes imperceptíveis, e hoje em dia mais rápidas e mais conscientes (ARIÈS, 1997, p. 19).

Assim, conforme aponta Ariès (1997), a modificação nas reações da sociedade perante a morte é lenta e, portanto, quando pensamos na relação entre os personagens infantis e o distanciamento social dos ritos fúnebres, a produção de Duprè (2012) romperia mais interditos nos dias atuais do que em seu próprio momento de produção. Para elucidar essa afirmação, faz interessante observar os apontamentos presentes no ensaio *Do Lúdico ao Luto: a experiência da morte na infância* (2019), em que Alex Soares Costa reflete sobre as representações da morte e o morrer no universo infantil, partindo dos pressupostos de Phillippe Ariès em obras como *As Atitudes Perante a Morte in Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média* (1997).

A partir de Ariès (1997), Soares Costa (2019) explicará duas noções de morte, sendo a primeira delas a *morte domesticada*:

No contexto da morte domesticada, o moribundo sabe que irá morrer, não por uma premonição sobrenatural, mas por sinais naturais que indicam o momento da morte: um “reconhecimento espontâneo” (ARIÈS, 1977, p.20). Essa forma de se relacionar com a morte, traz a figura do moribundo como protagonista de uma cerimônia fúnebre: sabendo da iminência da morte, ele se recolhe em seu leito que se transformava em um lugar público com grande fluxo de pessoas – incluindo crianças – e espera o momento de ruptura entre sua interioridade – o que por vezes recebe diferentes nomenclaturas como “alma”, “mente”, “consciência”, etc – e sua exterioridade – o corpo físico, sua materialidade. Todos os acontecimentos que se procediam desde a consciência da morte até a chegada deste momento eram tratados sem que se tivesse uma exacerbação dramática (SOARES COSTA, 2019, p. 3).

E a segunda delas a *morte medicalizada*:

a morte interdita ou morte medicalizada. Nesse contexto, toda a familiaridade com a morte na Idade Média dá lugar à uma disforia, uma inquietação, uma angústia e, sobretudo, uma tentativa de distanciamento de tudo aquilo que remete à morte. Nesse contexto, a iminência da morte não é mais através de um reconhecimento do próprio

moribundo, mas é o discurso do médico que assume o papel de poder. O leito familiar dá lugar ao leito de hospital, a contenção de sentimentos exacerbados dá lugar à uma expressão obrigatória dos sentimentos tanto para com o moribundo quanto para os familiares mais próximos – estes que, por sua vez, assumem necessariamente o papel de luto –, a morte domesticada dá lugar à morte medicalizada (SOARES COSTA, 2019, p. 3).

As noções de morte elucidadas por Soares Costa (2019), partem dos conceitos apresentados pelos estudos de Ariès (1997) em referência às lentas mudanças ocorridas nas relações entre morte e vida social na Idade Média, entretanto não perdem sua aplicabilidade ao olharmos para o Brasil retratado na obra de Duprè (2012). As primeiras duas décadas do século XX, trazem um dever progresso ao país que começa pela então capital, Rio de Janeiro, e que passava não somente por aspectos arquitetônicos, com a abertura de avenidas e modernização dos prédios, mas também sanitários com a demolição dos cortiços e as campanhas de vacinação compulsória, gerando, inclusive rebeliões, como a Revolta da Vacina em 1904.

Sendo assim, a morte que figura em *Éramos Seis* (2012) irá se apresentar, mesmo no século XX, muito mais próxima da *morte domesticada*, devido ao caráter cotidiano com o qual os moribundos e os ritos fúnebres são tratados na narrativa. Tal fato pode ser notado, em primeiro lugar, pela forma como os ritos de preparação do moribundo e, posteriormente, do corpo, são de trato comum não só para a família, mas para o núcleo comunitário mais próximo, como os vizinhos, por exemplo. Um forte exemplo disso ao longo da narrativa é a personagem dona Genu, já mencionada em tópicos anteriores, e que, apesar de estimada pelo apoio prestado durante o luto, causava espanto aos olhos dos filhos de dona Lola pelo entusiasmo com que lidava com os ritos fúnebres:

Dias depois, Júlio avisava:

— D. Genu anda alerta; animada e contente. Pensei: alguém deve estar para morrer. Hoje uma das filhas me contou que a irmã da cunhada do marido está muito mal. Logo vi!

E era verdade; toda vez que encontrava um de nós dizia com ar entendido:

— Ela não sara mais. Coitada! Também com essa moléstia; está por dias, talvez por horas.

Dias depois, vinha dar a notícia por cima do muro:

— Não disse? A moça morreu de madrugada. Vou já para lá.

E logo mais tomava o bonde, contente e disposta a passar o dia e a noite, lidando com a defunta.

Meus filhos perceberam essa qualidade da nossa vizinha e muitas vezes quando eram moços, ouvi um dizer para o outro:

— Nossa vizinha anda assanhada esses dias; deve haver defunto em perspectiva.

Um dia Alfredo chegou a me dizer:

— Olhe, mamãe, quando eu morrer, não deixe D. Genu mexer comigo.

Todos riram e eu prometi não deixar (DUPRÈ, 2012, p. 116-117).

A cena narrada por dona Lola possui tom descontraído e ressalta a percepção de sua família a respeito da vizinha, ressaltando que mesmo sob a perspectiva da *morte domesticada*, a relação entre morrer e vida comunitária ainda obedece a premissas referentes à não espetacularização dos ofícios fúnebres. A morte é representada de modo natural e, embora cause angústia, surge como parte do ciclo da vida, reforçando a inevitabilidade dos sofrimentos e necessidade de resignação que permeiam a prosa de Duprè (2012). Tal processo pode ser visto durante o adoecimento até a morte da mãe da narradora, ocorrido ao longo dos primeiros capítulos:

A chegada a Itapetininga foi outra festa; estavam todos esperando com ansiedade; achei mamãe muito magra e abatida, mas jurando que se sentia melhor. A criançada começou logo a correr pelo quintal e a subir nas árvores fazendo uma gritaria insuportável. Mamãe olhava tudo com um riso paciente e um olhar bondoso, enlevada pelas peraltagens dos netos.

Confidencialmente, Clotilde me contou que achava que mamãe não ia viver muito; apesar dos remédios e do tratamento, definhava dia a dia, e não queria falar em fazer operação. Olhei pra minha irmã meio desanimada e ela me olhou também; ficamos apreensivas com a perspectiva de perder mamãe; não disse nada, mas pensei o que seria de Clotilde se mamãe morresse. Não falamos mais no assunto e ficamos um tempo quietas, cada uma com seus pensamentos. Depois resolvemos ir ao quintal onde estavam as crianças; antes de ir, abri a mala e tirei as roupas dos meninos (DUPRÈ, 2012, p. 69-70).

A narradora percebe a degradação na saúde de sua mãe, fato confirmado pela irmã Clotilde, no entanto o trecho também relata que, apesar disso, a enferma seguia sua rotina no seio familiar. Outro fato digno de menção é a continuidade do convívio das crianças com a avó, as quais brincavam ao redor da senhora sob a supervisão dos demais adultos. A preocupação de dona Lola repousa sobre o destino da irmã que não havia se casado e não sobre a inevitabilidade do destino da mãe, apesar da atmosfera de pesar que toma parte do trecho lido. No capítulo seguinte, a narradora receberá um telegrama com notícias fatídicas sobre a mãe “Venha. Mamãe muito mal” (Duprè, 2012, p. 82).

A sequência de ações conduz o leitor à chegada de dona Lola à casa da mãe, onde encontra-se com as irmãs e, em meio ao funeral da matriarca, relembram os últimos dias da moribunda:

Senti as pernas bambas e entrei cambaleando; encontrei Clotilde e Olga chorando debruçadas sobre o caixão. Abraçaram-me convulsivamente, chorando mais alto; comecei a olhar tristemente o rosto escuro de mamãe e quando levantei a cabeça, toda a vizinhança estava pelos cantos da sala. D. Carola também tinha vindo assistir ao encontro. A casa foi se enchendo; D. Carola como vizinha e amiga da casa, tomou conta da cozinha; logo depois da minha chegada, veio com uma bandeja de café:
—Tome, Lola, está bem quentinho.

Tomei café, enquanto muitas pessoas falavam comigo; reparei que não havia mais cadeiras disponíveis; havia grupos espalhados na cozinha, nos quartos e até no quintal. Muitos ficavam encostados nos batentes das portas, conversando; falavam em voz baixa e contavam casos de morte e doenças dos parentes. Fiquei todo o tempo na sala e quando vieram-me buscar para tomar qualquer coisa, disse que não queria nada, mas insistiram tanto que resolvi tomar outra xícara de café, bem forte e quente. Passaram-se horas; à meia-noite, todos começaram a se retirar e ficamos só as três filhas e o Zeca, mas às duas horas, o Zeca também foi se recostar um pouco e ficamos as três recordando a doença de mamãe e todas as palavras e os atos dela nos últimos tempos. Clotilde disse:

—Ela vivia rezando pra ver você antes de morrer. Perguntava: Será que ela não vem? Será que Lola não vem?

—Vocês deviam ter me avisado que ela estava para morrer, eu viria de qualquer jeito... Olga interrompeu:

—A questão é que havia dias que ela passava melhor, até bem, não é Clotilde? Como é que a gente ia adivinhar? E você é tão ocupada!

Clotilde falou, chorando:

—Pois ela até queria me ajudar nos doces; quantas vezes foi mexer o tacho pra mim. Eu dizia: deixa isso, mamãe, faz mal pra senhora. Qual o quê! Ficava horas até não poder mais. Ficava às vezes tão pálida como a cal, o beijo branco, então largava tudo e ia deitar. Coitada de mamãe!

Clotilde chorou mais alto e Olga e eu também choramos; depois Clotilde levantou-se e endireitou o pavio de uma das velas que tinha entortado e o esparmacete ia se amontoando de um lado só. A vela deu uns estalos e ficou firme; entrava um vento quente pela janela. Fazia muito calor. Olga perguntou:

—Não quer comer alguma coisa, Lola? Você não jantou.

Levantei-me dizendo que ia tomar um pouco de água; Clotilde interveio:

—Tome leite; tem leite no guarda-comida. Tem biscoito também.

Tornei um copo de leite na cozinha e comi uns biscoitos; depois procurei mais coisas para comer porque estava com fome; encontrei então pão e goiabada. Comi de tudo e voltei à sala, onde minhas irmãs estavam sentadas de cabeça baixa, ao clarão das quatro velas. Dirigi-me a Olga:

—Como vão suas crianças? Nem perguntei ainda.

Olga levantou a cabeça sorrindo:

—Vão muito bem, felizmente. Sabe que a mais velha fala tudo?

—É?

—E o menino está pesando quase cinco quilos; está um colosso.

Clotilde disse que nunca tinha visto uma criança forte e bonita assim (DUPRÈ, 2012, p. 85-86).

O choque inicial da morte da mãe é amenizado, paulatinamente, com informações a respeito da rotina dos últimos dias da moribunda, que passa seus momentos finais ao lado de sua família. É interessante perceber como o trecho relata a organização natural em torno dos ritos fúnebres como a vizinha que se ocupa da cozinha em meio ao velório, realizado na casa da morta, bem como a preocupação com as necessidades básicas das pessoas ali presentes, como alimentação. Com a proximidade da noite e a atmosfera mais íntima que parece se formar, outros assuntos mais amenos são inseridos a exemplo da própria narradora que pergunta sobre os filhos da irmã, Olga, gerando uma pauta de conversa no momento fúnebre.

A relação entre morte e vida na obra *Éramos Seis* (2012), estabelece-se, portanto, de maneira natural ao representar uma sociedade em que a *morte domesticada* ainda fazia parte do cotidiano. Assim, as relações entre adultos, jovens, velhos ou crianças continuavam vinculadas

mesmo frente à iminência da morte, sendo este apenas mais um dos aspectos inerentes à natureza da vida e, logo, passíveis de representação pela literatura enquanto arte, conforme o faz Duprè (2012).

Vistos do alto, uma procissão de flores ambulantes. Esquecidos do tamanho do homem a quem acompanham, destroem pétalas com a boca na distração infantil. E nas flores que caem, nas pétalas destruídas, o cortejo rumo lento para o juízo final. Antônio Carlos Viana (1974, p. 36)

3. SENTIMENTOS DA MORTE: CORPOS MARCADOS

Emoções e sentimentos são conceitos tratados frequentemente como sinônimos. Entretanto, a psicologia distingue as duas terminologias: enquanto as emoções são demonstradas de modo inconsciente, os sentimentos são elaborações da experiência subjetiva do indivíduo, após sua interação com eventos e objetos. Portanto, a noção de sentimento pressupõe o autoconhecimento e o movimento de elaboração das vivências que compõem o indivíduo no processo de subjetivação em toda sua complexidade.

A experiência dos sentimentos atravessa a existência humana desde a mais tenra idade. Quando pensamos sobre a infância e suas concepções, conforme temos feito ao longo deste trabalho, percebe-se que uma das mudanças impostas ao elemento infantil são as experiências a ele associadas, inclusive com relação às descobertas de seu próprio corpo. Em prefácio publicado na obra *O Sadismo de Nossa Infância: antologia* (1981), o psicanalista Roberto Cunha chama a atenção do leitor para a ideia comum de que “crianças não possuem sexo”:

“Em geral, admite-se que a infância carece de instinto sexual e que este só aparece durante o período da puberdade”. Esta frase foi escrita e publicada pela primeira vez em 1905, em Viena, por Sigmund Freud. O que ela significa hoje, no Brasil de 1980?

Se o leitor consultar qualquer pessoa na rua, do simples trabalhador ao executivo de uma classe favorecida, passando eventualmente pelo discreto bancário, é bem provável que descubra que, “em geral”, é isto mesmo que “se admite”: “criança não tem sexo, está aquém de toda suspeita...”

Mas isto não é verdade, e é o que nos ensina cotidianamente a prática psicanalítica com adultos e crianças (...) (CUNHA, 1981, p. 11).

Roberto Cunha (1981), explicita a visão geral da sociedade da década de 1980, momento em que publica seu texto, sobre a incapacidade da consciência corporal infantil e, portanto, de elaborar sentimentos sobre seus próprios corpos. Caminhamos, assim, para uma concepção docilizada da criança e do elemento infantil que estará dividida entre a proteção requerida por essa fase da vida e uma fôrma invisível responsável por modelar o que cabe ou não dentro daquilo que pode ser considerado uma criança, incluindo a subjetividade dos sentimentos.

A presente seção, tratará de narrativas a partir da perspectiva de narradores infantis, partindo da subjetividade de seus próprios sentimentos frente à elaboração de experiências de interdito em temáticas como a morte, o abandono e a violência sexual em alguns contos de

Antônio Carlos Viana, as quais são potencializadas pelo movimento de autodescobrimento trazido pela passagem da infância para a adolescência em ambas as narrativas selecionadas. Para isso, refletiremos também a respeito dos mecanismos de controle do imaginário e sobre como eles se materializam na própria noção de criança e infância na legislação brasileira ao longo do século XX, tendo em vista ampliar nossas reflexões sobre as representações do elemento infantil neste recorte temporal.

3.1 A lei que guarda o corpo

Ao longo de nossas reflexões sobre a mudança no papel desempenhado pela criança na sociedade ocidental, sobretudo a partir dos estudos de Ariès (1981), foi possível notar a necessidade do prolongamento de um cuidado tutelado pela família. Isso porque a transição das sociedades agrárias para um sistema de produção industrial, muda a lógica da preparação da mão de obra, partindo, gradativamente, de um sistema braçal para uma lógica de produção mais técnica, exigindo um sujeito capacitado para o exercício de funções específicas para além do emprego da força física.

Ainda em Ariès (1981), podemos encontrar exemplos que nos mostram como a noção de infância conhecida nos dias atuais parecia desconhecida até meados do século XII:

Uma miniatura otomaniana do século XI ' nos dá uma ideia impressionante da deformação que o artista impunha aos corpos das crianças, num sentido que nos parece muito distante de nosso sentimento e de nossa visão. [...] Ora, o miniaturista agrupou em torno de Jesus oito verdadeiros homens, sem nenhuma das características da infância: eles foram simplesmente reproduzidos numa escala menor. Apenas seu tamanho os distingue dos adultos. (ARIÈS, 1981, p.39).

O sentido de infância que distinguia a criança do adulto era muito distinto do adotado nos dias atuais e se tornava restrito a aspectos como tamanho. Ariès (1981), ao exemplificar sobre a falta de diferenciação entre corpos adultos e infantis, cita que Ismael, em uma das representações bíblicas entre os séculos XII e XIII “tem os músculos abdominais e peitorais de um homem” (Ariès, 1981, p.39), em um tamanho reduzido pouco tempo após haver nascido.

Quando chegamos ao século XX, recorte temporal das análises literárias às quais o presente trabalho se propõe, é perceptível que os nove séculos que separam as representações otomanianas descritas por Ariès (1981) e as produções de autores do início do século XX, como

Monteiro Lobato, trouxeram mudanças para o modo de se representar a criança e a infância. No entanto, há modificações em outros aspectos além da arte que poderão ser observadas tendo em vista ampliar a compreensão das implicações da mudança de perspectiva do que se considera uma criança para determinada sociedade, como é o caso da legislação.

Para Foucault “de maneira bastante simplificada, as instituições disciplinares objetivam o controle temporal da vida dos indivíduos, dos seus corpos, da criação de um poder econômico, político, judiciário e epistemológico, por meio de micropoderes dentro dessas instituições” (Neves, 2017, p. 7). Sendo assim, as instituições disciplinares só podem ser pensadas sobre os indivíduos, pois há quem a elas outorgue o poder, que se materializará em nossas reflexões por meio das próprias leis que passam a surgir no início do século XX, fazendo menção à proteção de menores.

É importante destacar que, embora nossos estudos estejam centrados no campo da literatura, observar as mudanças na legislação brasileira rumo à preocupação com resguardar a criança e a infância tão recentemente descobertas no século XX, ajuda a lançar luz sobre as escolhas representativas de autores deste período. Isso porque tal movimento ajuda a ampliar a compreensão sobre os interditos por eles enfrentados em suas produções perante a necessidade de se moldar a uma nova visão de criança e infância no imaginário coletivo, aliadas às necessidades do mundo do trabalho e, agora, amparadas pela lei.

De acordo com Débora de Azevedo (2015), em seu texto publicado no caderno de consultoria legislativa, em alusão aos 25 anos do *Estatuto da Criança e do Adolescente* (ECA), a primeira lei voltada para a criança e o adolescente foi o *Código de Menores*, promulgado em 1927. Antes disso, o *Código Criminal* em suas versões de 1830 e 1890 tratava apenas da situação do jovem infrator, não havendo menção ao que se convencionou chamar “menor”. Em linhas gerais, o *Código de Menores* era voltado aos menores de 18 anos que estivessem em situações consideradas irregulares, tais como abandono ou delinquência, centralizando o poder sobre esses indivíduos nas mãos do juiz de menores. Jorge Amado, inclusive, utilizará da figura do juiz de menores na obra *Capitães da Areia* (2010), para representar a autoridade que ameaça a liberdade dos meninos órfãos habitantes do trapiche, conforme pode ser lido desde os trechos introdutórios da narrativa:

Urge uma providência
Os moradores do aristocrático bairro estão alarmados e receosos de que os

assaltos se sucedam, pois este não é o primeiro levado a efeito pelos "Capitães da Areia".

Urge uma providência que traga para semelhantes malandros um justo castigo e o sossego para as nossas mais distintas famílias. Esperamos que o ilustre Chefe de Polícia e o não menos ilustre dr. Juiz de Menores saberão tomar as devidas providências contra esses criminosos tão Jovens e já tão ousados.

A opinião da inocência

A nossa reportagem ouviu também o pequeno Raul, que, como dissemos, tem onze anos e já é dos ginásianos mais aplicados do Colégio Antônio Vieira. Raul mostrava uma grande coragem, e nos disse acerca da sua conversa com o terrível chefe dos "Capitães da Areia".

- Ele disse que eu era um tolo e não sabia o que era brincar. Eu respondi que tinha uma bicicleta e muito brinquedo. Ele riu e disse que tinha a rua e o cais.

Fiquei gostando dele, parece um desses meninos de cinema que fogem de casa para passar aventuras.

Ficamos então a pensar neste outro delicado problema para a infância que é o cinema, que tanta idéia errada infunde às crianças acerca da vida. Outro problema que está merecendo a atenção do dr. Juiz de Maiores. A ele volveremos.

(Reportagem publicada no jornal da Tarde, na página de Fatos Policiais, com um clichê da casa do comendador e um deste no momento em que era condecorado.) (AMADO, 2010, p.7).

Assim como descreve Débora de Azevedo (2015) sobre as primeiras leis a se referirem especificamente ao cuidado com menores, Jorge Amado representa no trecho acima o aspecto punitivo dessas normas, como ocorre na obra *Capitães da Areia* (2010), publicada originalmente em 1937, exatamente 10 anos após a primeira versão *do Código de Menores*. O fragmento lido, aparece logo nas primeiras páginas, identificando o grupo homônimo à obra e cobrando das autoridades – Chefe de Polícia e Juiz de Menores - que fossem tomadas medidas cabíveis pelo modo de vida desregrado vivido pelos habitantes do trapiche, não pelo perigo que representassem à população por atitudes contraventoras, tais como furtos e perturbação da ordem, mas por poderem inspirar em outras crianças o desejo por um modo de vida similar, cuidado que também deveria se estender aos cinemas.

Somente no ano de 1979 um novo *Código de Menores* viria revogar o anterior e, embora ainda se pautasse na doutrina dos jovens em situação irregular, criou novas garantias, como a diferenciação de penas de acordo com a gravidade do ato praticado. Podemos perceber que mesmo após o reconhecimento da necessidade de proteção da criança para seu desenvolvimento, os mecanismos de controle, materializados na lei, articulam-se de modo lento até que possam promover mudanças perceptíveis, fato este que se materializará com a Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 que dispõe sobre o *Estatuto da Criança e do Adolescente* (ECA).

Tanto os artigos que formam o ECA como o artigo 227 da Constituição Federal que embasa o Estatuto trazem em suas redações uma clara concepção de criança e dos deveres das entidades que a cercam. Vejamos em primeiro lugar o que traz a Constituição:

Art. 227. É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança e ao adolescente, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão (BRASIL, 1988, s/n).

Estabelecidos os responsáveis pelo cuidado com a criança, o ECA reforçará a necessidade de priorizar esses indivíduos frente a outros devido à sua faixa de desenvolvimento, garantindo tal fato mediante artigo próprio:

Art. 4º É dever da família, da comunidade, da sociedade em geral e do poder público assegurar, com absoluta prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao esporte, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária (BRASIL, 1990, s/n).

Observando os casos da legislação mencionados – *Código de Menores* (1927), *Código de Menores* (1979) e *ECA* (1990) – é notável a mudança na perspectiva pela qual as leis passam a modificar o tipo de cuidado necessário ao menor. Ainda que de maneira morosa, quando pensamos nos mais de 60 anos que distanciam a primeira da terceira lei, passa-se de uma abordagem com fins punitivos, para medidas com viés protetivo, enviesadas pela garantia de direitos que agora se tornarão próprios a essa fase da vida.

Em meio a esse novo cenário que se delineia juridicamente para a concepção de criança e infância, este que no início do século XX ainda era conhecido apenas como menor e factível de punição, chega ao fim do século tendo sua proteção e direitos básicos garantidos, fato que modificará a sua representação até mesmo pela arte. Quando pensamos nos Capitães da Areia, de Jorge Amado (2010), a visão impressa nesses personagens falava sobre a situação de crianças em condição de abandono ressaltando os dilemas de suas realidades.

De modo diferente, Monteiro Lobato, nas aventuras do Sítio do Picapau Amarelo, já trazia uma nova perspectiva de infância, mais parecida com a que se desejava encontrar na realidade, fazendo o uso de elementos fantásticos para se conectar a seus leitores. Monteiro Lobato e Jorge Amado, cada um à sua maneira, representaram o elemento infantil – aquele existente e o que se desejava existir - encontrando como principais interditos o público alvo ao qual se dirigiam, infantil, no caso de Lobato, e a própria crítica à falibilidade do sistema de controle desses

menores que não se enquadravam no padrão que se desejava estabelecer, em se tratando de Jorge Amado.

Entretanto, há outros projetos estéticos que também surgem envolvendo representações de elementos infantis que, apesar de não enfrentarem os interditos de Lobato, por exemplo, ao não se direcionarem ao público infantil, ou ainda por criticar diretamente as leis vigentes em sua época, como ocorre com Jorge Amado, serão possíveis de importantes reflexões. Mesmo com todo processo de modificação na visão sobre a criança e a infância por meio da articulação dos mecanismos de poder, há momentos em que esse sistema pode falhar e é o que se propõe nos próximos subtópicos a partir da análise de dois contos de Antônio Carlos Viana nos quais o autor articula personagens na fase da infância e transição para a adolescência a situações que extrapolam os interditos da própria lei, como a violência sexual e a negligência familiar.

3.2 Narrar para dentro

A exploração do padrão feliz de crianças que se convencionou adotar em nossos dias pode ser vista em diversos nichos. *Outdoors* de rostos sorridentes anunciando campanhas de vacinação, propagandas de escolas, lançamentos de condomínios com amplas áreas de lazer. Todos os produtos parecem pactuar com a ideia de infâncias felizes e ao alcance das mãos. Seria correto dizer que hoje todas as infâncias são felizes? Ou somente essa face digna de representação? A literatura traz uma negativa em resposta.

Diante das grandes mudanças durante o século XX na concepção de criança, a necessidade de imprimir no imaginário coletivo essa figura, passa por uma lógica de atualização de seu significado perante os interesses da sociedade. No entanto, ao se mudar da concepção de adulto em miniatura para um ser com necessidades e cuidados específicos, supõe-se uma nova forma da representação, responsável por afastar essa recente ideia de criança de contextos que já não lhe são considerados próprios.

Apesar disso, há projetos estéticos que surgirão a partir da subversão dos valores postos da felicidade e proteção infantis irrestritas, valendo-se da representação de contextos adversos em suas obras. Essas temáticas são alcunhadas de *temas fraturantes* pela professora e pesquisadora portuguesa Ana Margarida Ramos, da Universidade de Aveiro, aparecendo no livro *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra, o educador* (2011) ao

definir a relação de produções infantis com temáticas como a guerra, morte, abuso, negligência entre outros contextos que possam estar ligados à experiência de trauma.

Muito embora a terminologia temas fraturantes e/ou temáticas fraturantes apareça associada a obras em que essas temáticas estejam direcionadas ao público infantil, a proposta dos contos de Antônio Carlos Viana, escolhida como recorte desta seção, margeará esses temas de outro modo. Isso porque, em primeiro lugar, a contística do autor não é direcionada ao público infantil, mas vale-se da representação da visão da criança por meio de narradores infantis. Em segundo lugar, pois esses narradores se tornam responsáveis por contar sobre suas experiências e seus sentimentos em processos de subjetivação, que incluem o trauma.

Dentre a vasta produção de contos de Antônio Carlos Viana, foram selecionados dois que possuem narradores com características infantis, à saber: Olhos de fogo, presente na obra *Em pleno castigo* (1981), e A mulher das mangabas, presente na obra *Brincar de Manja* (1974). No primeiro deles, a narrativa é contada sob o ponto de vista de uma menina que deseja ter a mãe como interlocutora. As experiências elaboradas pela garota ao longo de seu relato, são carregadas de descobertas sobre si, mas também sobre as pessoas que a rodeiam, à medida que toma consciência da situação de abuso sexual à qual era submetida em sua própria casa e conduz o leitor, que assume o papel de sua mãe enquanto interlocutora, neste processo de tomada de consciência junto à narradora.

É importante destacar que o modo como o autor desenvolve sua escrita de maneira performática é de fundamental relevância para a construção da narrativa. O texto de Viana (1981) toma forma em longas sequências sem parágrafos e/ou pontuação. Tais recursos fazem com que a experiência do leitor seja enriquecida na busca pelo desenlace da trama. A expressividade da narrativa fez, inclusive com que fosse adaptada para um curta-metragem no ano de 2019, sob direção de Jade Moraes.

A menina narradora de Olhos de fogo (1981) inicia sua história com o sentimento que a acompanharia ao longo de toda a narrativa “Eu sempre tive medo, minha mãe, eu sempre tive medo daqueles olhos de fogo me olhando no escuro” (Viana, 1981, p. 13). Medo. Quando a casa não é o lugar seguro e os pais incapazes de proteção – ou representam o próprio risco - como ocorre na visão inicial apresentada sobre a mãe “dormindo inocente como se nada estivesse acontecendo” (Viana, 1981, p. 13) e o perigo à espreita na forma da figura paterna “vindo manso como mansa surgia na curva a sua máquina, naquelas noites tão pretas e quando eu via, ele já estava enrolado nos meus lençóis” (Viana, 1981, p. 13).

Conforme a narrativa progride, o leitor é apresentado a outros fatos responsáveis pela tomada de consciência da narradora a respeito de suas reais circunstâncias, vivenciando junto a ela um movimento de descoberta, sobretudo no que diz respeito à mãe. Até a metade da narrativa, fica claro como a menina suporta toda situação por acreditar na fragilidade da figura materna frente às dificuldades financeiras e ao envelhecimento: “eu doída para pôr um fim naquilo tudo, mas sem saber como, se a gente não tinha um vintém na bolsa, com ele, pelo menos, tínhamos o pão de cada dia, a senhora tão envelhecida, sem pouso nem mesa, por isso eu aguentava tudo” (Viana, 1981, p.14).

No entanto, a passagem do tempo, associada neste conto ao corpo da narradora que vai “botando corpo de moça” (Viana, 1981, p. 14), aguça suas percepções ante o cenário de sua casa, chegando à fatídica lembrança do dia em que a mãe “transportou as coisas dele para a minha cômoda” (Viana, 1981, p. 14). Esse ato é responsável por despertar a narradora, e também o leitor, para o real contexto vivenciado pela menina, capaz de constatar: “só então eu percebi que a senhora já sabia de tudo há muito tempo, quando nojo, minha mãe(...)” (Viana, 1981, p.14).

A tomada de consciência por parte da narradora forma parte de seu processo de subjetivação, compreendida a partir de Foucault (2010) como o próprio modo de existir do sujeito. Todavia é importante compreender que este processo estará diretamente ligado à dessubjetivação, que para Michel Foucault “tem por função arrancar o sujeito de si próprio, de fazer com que não seja mais ele próprio ou que seja levado a seu aniquilamento ou à sua dissolução” (Foucault, 2010, p. 291). Portanto, à medida que o sujeito se constrói, as experiências inerentes a esse processo farão com que a mudança seja inevitável, exigindo uma reorganização de seus processos internos, sobretudo em experiências extremas, como naquelas vividas pela narradora.

Os desdobramentos do enredo de *Olhos de fogo* (1981) ainda serão tema específico do próximo subtópico, quando analisaremos seus recursos composicionais. Por ora, tendo em vista enriquecer as reflexões sobre a proposta narrativa de Antonio Carlos Viana, observaremos o narrador presente no conto *A mulher das mangabas* (1974) e seu processo de subjetivação que ocorre de modo distinto daquele da narradora de *Olhos de fogo* (1981), apesar de envolver elementos semelhantes como o despertar para a sexualidade e a tentativa de compreender o contexto que o cerca.

A trama se dá a conhecer sob a perspectiva de Netinho, que vive em companhia de Vovó Daleça. Sob os cuidados da avó, o menino começa a tomar consciência sobre seu processo de crescimento e maturidade sexual a partir das mudanças nas atitudes da idosa:

Eu ficava ajoelhado nos pés dela e ela fazendo cafuné na minha franja do meio da cabeça até a testa. O resto era tudo raspado. Era bem fresquinha a minha cabeça. Vovó passava a mão e dizia que eu ia ficar grande, um rapaz muito bonito. Ia ser a cara do vovô. Minhas sobrancelhas iam ser iguaizinhas às dele. Sem pensar em nada, as nuvens voando finas. Só aquela mão velhinha me alisando e aquela sonolência. Uma vontade de enfiar cada vez mais minha cabeça nas pernas dela. Mas sem maldade nenhuma. Quando cresci um pouco mais, ela não deixou. Que eu já estava na idade de menino da rua. Não sei por que me senti pra sempre expulso de suas pernas. (VIANA, 1974, p. 19)

O crescimento do narrador representa para si sofrimento em diversos momentos da narrativa, pois sente ocorrer o afastamento da avó. À medida que percebe o neto crescer rumo à maturidade sexual, ainda que o menino não esteja consciente deste processo, Vovó Daleça faz notar seu distanciamento. Tentando se reaproximar da avó, o menino cria a estratégia de chamar por vendedores de frutas, fato que parecia divertir a idosa:

Ficava o tempo todo na janela, vendo as mesmas pessoas pra cima e pra baixo. Seu João como cavalo de manga, o cabresto já todo roído e o bichinho tristonho, num passo de última viagem. Eu gritava ei, manga, e me escondia. Ele parava o cavalo na porta, tirava o chapéu e Dona Daleça, quer manga hoje? Vovó fingia que não tinha escutado nem estava vendo ele. Sabia que eu tinha chamado só de brincadeira. Ele se montava e ia cai-não-cai. Depois dessas tardes cheias de chamados, vi que ela estava gostando mais de mim e se divertia também (VIANA, 1974, p. 19-20).

A relação entre avó e neto parece se estreitar, até o momento em que o narrador vê da janela a vendedora de mangabas, porém é advertido pela avó para que não a chamasse, fato que instaura um clima de tensão na narrativa. Vovó Daleça assume ares de melancolia frente à menção da figura da mulher das mangabas, despertando o sentimento de culpa no menino: “Me sentia culpado de tanto chororô só por causa de uma mulher que vendia mangabas. Fiquei odiando tudo o que lembrava mangabas” (Viana, 1974, p. 20). Além disso, o narrador retorna à posição inicial de pensar em estratégias para se reaproximar da avó: “Veio uma vontade de falar umas coisas boazinhas porque já estava tão velhinha e chorando tanto a senhora enfraquece, vovó. A frase não saiu. Engasguei e saí tossindo (Viana, 1974, p. 20).

Ao longo da narrativa, a barreira entre avó e neto aumentará progressivamente, fazendo com que o sentimento de tristeza tome conta do narrador que “Chorava no peito, as lágrimas querendo abrir caminho “(Viana, 1974, p. 22). Todo o processo vivenciado pelo menino até o desfecho da trama remete a experiências de luto que para a psicologia são típicas do processo de adolecer, conforme apontam Calazans & Medeiros (2018) em seu artigo *Aproximações entre luto e adolescência*:

O adolecer traz consigo, por definição, uma espécie de luto. Ao iniciar sua passagem pelo processo de adolecer, o sujeito de certa maneira, tem que passar por um processo de luto, não só pelo seu corpo, que se encontra atravessado por mudanças físicas que simbolizam as cicatrizes de uma época passada, mas principalmente pelo lugar que o sujeito ocupava na sua família. Esse processo de ocupar um novo lugar coloca o adolescente frente a uma situação inaudita: as coordenadas que lhe regiam o mundo agora não lhe são mais suficientes, tampouco os discursos parentais que lhe envolviam. Cabe ao adolescente inventar algo novo dali em diante. Essa transição, esse lugar não-ocupado confere ao sujeito uma sensação de isolamento ou mesmo de exílio (Lacadée, 2011). Essa espécie de luto na adolescência (...) (CALAZANS & MEDEIROS, 2018, s/p).

A experiência narrada por Netinho, carrega seus sentimentos a respeito de seu processo de crescimento ante suas percepções a respeito do ambiente que o cerca, tornando conhecida sua vivência de “luto na adolescência” (Calazans & Medeiros, 2018, s/n). Todo esse movimento integrará sua experiência de subjetivação (Foucault, 2010) até o desfecho da narrativa, quando se torna capaz de uma nova atitude perante o meio onde está inserido.

Quando comparamos os narradores dos dois contos de Antonio Carlos Viana, podem ser percebidas em ambas as narrativas experiências que remetem à reelaboração da subjetividade de seus narradores, motivadas pelo trauma, como ocorre em *Olhos de fogo*, e pelo processo de autodescoberta e amadurecimento sexual, conforme vivencia o narrador de *A mulher das mangabas*. Em ambos os casos, percebe-se o movimento de introspecção por parte dos narradores personagem, o que poderia ser comparado ao processo alcinhado por Gama-Khalil & Borges (2020) como *mirada interna*.

A noção de *mirada interna* desenvolvida por Gama-Khalil & Borges (2020), aparece no ensaio “*Da mirada interna: ‘o espiar para dentro’ e a literatura infantil*”, para referir-se a aspectos ligados ao universo interior dos personagens em caráter imaginoso:

Nesse sentido, podemos entender o “espiar pra dentro” como uma percepção diferente do real, substancialmente mais criativa, na medida em que mescla imagens reais com outras, as quais são criadas pelo sujeito que consegue realizar a *mirada*

interna. Tal sujeito se funda como um criador, tal como o poeta/o escritor, que cria a literatura por meio de imagens imbricadas oscilantes entre o que é da ordem do real e o que é da ordem do imaginário. Esses sujeitos, ao espiarem para dentro, constroem a ficção (GAMA-KHALIL&BORGES, 2020, p. 129).

Faz-se importante compreender que, ao longo do referido trabalho, as autoras discutem os conceitos de ficção e realidade a partir da teoria de Wolfgang Iser (2013), ressaltando a ideia da não separação entre real e imaginário, senão por uma necessidade social de ressaltar as oposições. As autoras defendem, portanto, a partir de Iser (2013) a não sustentação da simples oposição entre ficção e realidade ou entre real e imaginário, mas sua relação a partir de propriedades aproximativas e dialógicas:

o ato de fingir [a ficção] ganha a sua marca própria, que é a de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio dessa repetição, uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito [...] do que é assim referido (ISER, 2013, p. 14).

Portanto, as autoras consideram a ficção como resultante da mirada interna:

Por meio de nosso entendimento da reflexão de Iser, ressaltamos que o ato de fingir é uma transgressão de limites, uma vez que as diferenças entre o real e o imaginário são rasuradas em favor de um espaço outro: o da ficção. Nesse sentido, a ficção se constrói como o resultado da conjunção complexa entre o real e o imaginário. A ficção seria o resultado, enfim, da mirada interna (GAMA-KHALIL & BORGES, 2020, p. 130).

Embora a teoria da mirada interna construída por Gama-Khalil & Borges (2020) lance um olhar analítico sobre obras da literatura infantil e juvenil, como é o caso do objeto inicial de estudo das autoras *O menino que espiava pra dentro*, de Ana Maria Machado, sua aplicabilidade às crianças narradoras em Antonio Carlos Viana também se torna possível. Isso porque, embora as narrativas de Viana não possuam caráter fantástico e nem estejam destinadas ao público infantil e/ou juvenil, essas crianças viajam através de suas próprias narrativas na busca por significar ou ressignificar suas possibilidades de existência frente a situações que extrapolam sua capacidade imediata de elaboração.

Esse movimento da mirada interna evidencia-se, por exemplo, em *Olhos de fogo*, quando, ao fim da narrativa, temos acesso a todo o contexto da narradora, que conta sua história presa em um manicômio após haver matado o responsável por seus abusos, onde continua a ver “tantos olhos de fogo no escuro” (Viana, 1981, p. 15). Apesar de não ter contato com a mãe, a

menina continua a utilizar essa figura como interlocutora, mesmo demonstrando lapsos de consciência. De modo distinto, a experiência do menino narrador de *A mulher das mangabas* faz de seu universo interior um espaço de reflexões sobre seus pesares de uma vida porvir, trazendo à tona seu processo de autodescobrimento “Me deu um negócio feio por dentro que anos depois se chamou angústia” (Viana, 1974, p. 22).

Logo, é possível perceber que em ambas as narrativas as construções que se dão no universo interno de seus narradores auxiliam na elaboração de seus sentimentos e na construção de suas perspectivas frente à compreensão da realidade em que estão inseridos. Todavia, após analisar a proposta estética criada por Antonio Carlos Viana por meio de seus narradores infantis, torna-se válido um olhar mais atento para o enredo dessas duas narrativas, tendo em vista perceber como a própria mirada interna e os processos de elaboração de experiências fraturantes se apresentarão em cada um desses textos.

3.3 O corpo infantil como tessitura da dor

Por volta do ano de 1981, Antônio Carlos Viana publica uma coletânea de contos intitulada *Em pleno castigo*. As tramas que formam a obra tratam de personagens com realidades conturbadas presos a situações de suas próprias vidas das quais parecem não conseguir se desvencilhar. Dessa forma, o leitor é conduzido através de trilhas que nem sempre parecem levar a um caminho claro, mas a sugestões dos dramas vividos pelos personagens.

Nesta obra foi publicado também o conto Olhos de fogo, com cuja narradora nos familiarizamos no subtópico anterior, porém, tendo em vista ampliar nossa análise a respeito dos recursos composicionais utilizados por Viana, reingressaremos na narrativa, observando mais atentamente algumas estratégias utilizadas pelo autor. Vejamos parte da porção que dá início ao texto:

Eu sempre tive medo, minha mãe, eu sempre tive medo daqueles olhos de fogo me olhando no escuro, primeiro na estrada, depois em minha cama e a senhora dormindo inocente como se nada estivesse acontecendo, ele vindo manso como mansa surgia na curva a sua máquina, naquelas noites tão pretas e quando eu via, ele já estava enrolado nos meus lençóis (...) (VIANA, 1981, p. 13).

O trecho em questão faz com que o leitor seja introduzido na obra por meio de um narrador personagem, do qual ainda não é possível precisar o sexo. As falas, em geral, se dirigirão até o fim da narrativa a uma suposta mãe. Uma força marcada pelo elemento masculino

por meio do pronome “ele” seria a causadora do medo, ao se embrenhar nos lençóis. É interessante perceber que mesmo tendo lido apenas o início da narrativa, o leitor é conduzido a formular hipóteses, as quais poderão ou não se confirmar no decorrer de nossa leitura. De acordo com os estudos de Wolfgang Iser (2013) a respeito da estética da recepção, a explicação para tal fato se daria a partir de uma tríade que compreenderia autor, leitor e texto, na qual os dois primeiros jogariam em um campo constituído pelo texto.

Todo o jogo teria como base o estabelecimento de sentido entre os elementos textuais recolhidos ao longo de nossa leitura, somado às nossas experiências pessoais enquanto leitores na busca por estabelecer um significado. Na melhor das hipóteses, como bons jogadores, recolheríamos elementos suficientes para chegar a um caminho uno, rumo ao estabelecimento do sentido, todavia esse processo nem sempre será tão simples. Algumas vezes, os elementos que fundamentavam nossa hipótese podem ganhar novos contornos ao longo da trama, levando-nos à necessidade de reorganização das informações com o intuito de construir novos sentidos. Esse processo Iser (2011) chamou de *significante fraturado*.

Assim, a partir do trecho do conto, podemos estabelecer diversas inferências a respeito do homem que aparentemente invade os lençóis do narrador-personagem como um pai, padrasto ou até mesmo um estranho que invada a casa. No entanto, é necessário que outras porções do texto sejam lidas, tendo em vista confirmar nossas teorias ou reorganizá-las, visando ao estabelecimento de sentido. Vejamos mais um trecho da obra:

O sol pelas brechas do telhado e lá vinha ele todo engomado pra mesa, a roupa sem nenhuma ruga que a linha não queria maquinista de roupa amarrotada, mais uma das tiranias dele com a senhora e eu via seus olhos inocentes, minha mãe, me olhando como se nada de mal estivesse acontecendo (...) (VIANA, 1981, p. 13).

A partir da leitura do fragmento anterior é possível descobrir algumas informações sobre esse homem. Em primeiro lugar, poderíamos negar a hipótese de que fosse um simples desconhecido, visto que participa da mesa do café e tem sua roupa passada pela mãe do narrador (sobre o qual ainda não se sabe o sexo com exatidão). É revelado também, por meio do uniforme, sua profissão: maquinista. Aos poucos o cenário também começa a se construir: uma casa por cujas brechas do telhado é possível ver a luz do sol, o que poderia indicar uma residência humilde, sem forro no teto e marcada por vãos entre as telhas.

Apesar dessa série de informações que auxiliam na compreensão do enredo, algumas peças ainda são necessárias para que uma visão global da narrativa. Teríamos um narrador ou narradora? Se o homem pertence ao núcleo familiar, quem seria ele exatamente? No trecho a seguir encontraremos a resposta para algumas dessas indagações:

(...) o tempo foi passando e eu botando corpo de moça, ele sempre mais e mais nojento, me fuçando perto dos seus olhos inocentes, minha mãe, sem pressentir o roubo que eu lhe tinha feito e o desgraçado já ia direto pro meu quarto, até que, sem nenhuma palavra, a senhora transportou as coisas dele pra minha cômoda (...) só então eu percebi que a senhora já sabia de tudo(...) (VIANA, 1981, p. 14).

Nas primeiras linhas do excerto se torna evidente o fato de o narrador pertencer ao sexo feminino, devido a expressões como “corpo de moça”. Chama a atenção o fato de que a figura da mãe, até o momento sendo definida por palavras como *santa* ou *pobre mãezinha* ganha um novo aspecto. No episódio narrado, ocorre o transporte dos objetos do homem, sobre o qual não é sabido o grau de parentesco até o momento, para a cômoda da menina, evidenciando o assentimento da mãe para toda a situação. Assim, a imagem da mãe confiante é fraturada e exige de nós leitores uma reorganização, forma-se a figura materna conivente. Entretanto, antes que nos aprofundemos nessa questão, faz-se necessário descortinar a identidade do homem, dono dos olhos de fogo:

(...) tínhamos o pão de cada dia, a senhora tão envelhecida, sem pouso nem mesa, por isso eu aguentava tudo e quando disse a ele que se nos abandonasse eu ia cair no mundo vez, acho que pela primeira vez ele me olhou com carinho de pai e um cafuné se perdeu por entre meus cabelos e sua voz sem nenhuma rispidez falou que não (...) (VIANA, 1981, p. 14).

A possível carestia levantada hipoteticamente a respeito da imagem construída a partir das frestas no teto é confirmada por elementos como a falta de pouso e mesa apontada pela narradora ao se referir à mãe, mulher envelhecida. A figura do homem é, finalmente, nomeada: pai. O cenário agora parece completo.

Nojo, aversão e perplexidade são alguns dos sentimentos que podem perpassar a experiência do leitor ao identificar o quadro completo da família retratada pela narradora. Várias são as causas para tal efeito ser produzido em nossa recepção do texto, porém a principal delas reside no conceito de família partilhado pela contemporaneidade enquanto núcleo

responsável por aspectos como cuidado, proteção e desenvolvimento da criança, resguardados por uma legislação própria.

Conforme pode ser visto ao longo de nossos estudos, especialmente a partir das teorias de Ariès (1981), o formato dos núcleos familiares e a divisão dos papéis sofreram grandes transformações ao longo do tempo, até que chegássemos à concepção de criança preponderante no século XXI. Quando voltamos ao conto de Viana, sobretudo nas questões referentes à narradora, o sentimento de estranhamento retratado anteriormente está diretamente ligado à nossa percepção social da criança, formada a partir da construção de um *ethos* pautado em questões éticas e estéticas de nosso tempo, corroborando com o surgimento de uma imagem ideal de criança e da infância. Ao construir uma imagem infantil pouco usual no imaginário popular, Viana faz uso do processo de *presentificação* apontado por Schollhammer (2009), visto que as crianças em situação de risco nunca deixaram de existir, somente foram interditadas de nosso imaginário.

A situação vivida pela narradora-personagem em *Olhos de Fogo* (1981), resgata, mesmo que grotescamente, uma concepção de família pautada na sobrevivência e traz à tona importantes discussões, como o próprio papel do corpo. Uma mãe avelhantada vê na filha a oportunidade de sobrevivência, explorando na corporeidade física da menina a manutenção das necessidades da casa por meio da convivência com os atos praticados pelo marido. Na obra *Microfísica do Poder* (2001), Michel Foucault traz algumas importantes reflexões a respeito do lugar ocupado pelo corpo no mundo do trabalho:

Minha hipótese é que com o capitalismo não se deu a passagem de uma medicina coletiva para uma medicina privada, mas justamente o contrário: que o capitalismo, desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo enquanto força de produção, força de trabalho. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou ideologia, mas começa no corpo. Foi no biológico no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica (FOUCAULT, 2001, p.47).

As reflexões do filósofo a respeito da importância do corpo para o estabelecimento do controle são comumente associadas ao processo de exploração da força de trabalho pelo mundo capitalista, porém sua aplicação ao conto de Viana ganha aspectos ainda mais profundos. O corpo da narradora não é apenas uma representação das forças de trabalho, mas o próprio objeto de desejo e consumo, explorado visceralmente devido à necessidade de subsistência. Conforme

a narrativa avança, vemos que o desejo pela retomada de controle do próprio corpo leva a narradora a uma atitude extrema:

(...) por que esse olhar de pena, se a senhora nem sabe da faca debaixo do travesseiro e eu que esperei tanto essa hora, ele, na hora do gozo esbugalhado, sendo rasgado de um lado a outro, e, depois, eu no quarto da senhora, mãe, matei o seu homem (...) (VIANA, 1981, P. 15).

Após o assassinato do pai, a narradora se dirige à mãe para relatar o ocorrido. O enfrentamento da situação parece levá-la à superação da situação-problema por meio de uma atitude que poderia ser considerada heroica e libertária. Apesar do furor causado por esse ato, a menina possui um desfecho trágico:

(...) mas agora estou tranquila, sua mão segurando a minha mão, sua roupa tão branca como nunca vi, me botando roupa limpa, esse vestido prendendo meus braços para trás, não sei por que, minha mãe, só porque dei pra ver tantos olhos de fogo no escuro (...) (VIANA, 1981, P. 15).

A partir das imagens apresentadas pela narradora, como o vestido que prende seus braços para trás, descortina-se um futuro pouco esperançoso. Após o assassinato do pai, a garota é enviada a uma clínica psiquiátrica, de onde a história é narrada à mãe. Tal desfecho corrobora as reflexões realizadas anteriormente a partir de Foucault (2001), no entanto, antes que falemos propriamente disso, vejamos um apontamento do sociólogo Norbert Elias, presente em sua obra *A solidão dos moribundos* (2001), a qual nos ajudará na formulação de algumas considerações:

Se hoje se diz que a morte é “recalcada”, parece-me que o termo é utilizado num duplo sentido. Pode tratar-se de um “recalcamento” tanto no plano individual como no plano social. No primeiro caso, o termo é utilizado no mesmo sentido de Freud. Refere-se a todo um grupo de mecanismos psicológicos de defesa socialmente instilados pelos quais experiência de infância excessivamente dolorosas, sobretudo conflitos na primeira infância e a culpa e a angústia a eles associadas, bloqueiam o acesso à memória. De maneiras indiretas e disfarçadas, influenciam os sentimentos e o comportamento da pessoa; mas desapareceram da memória (ELIAS, 2001, p. 15-16).

Em suas reflexões a respeito do lugar ocupado pela morte na sociedade Ocidental ao longo dos anos, Norbert Elias aponta, no excerto anterior, para um processo de recalcamento da morte. Isso incidiria no indivíduo em forma de esquecimento das experiências traumáticas

que pudessem remeter à finitude. Toda a narrativa de Olhos de Fogo se configuraria, portanto, como oposta ao esperado. A narradora não só seria a causadora da morte, mas também revisita essa experiência em seus relatos à mãe, relembando o que poderia ser considerado um processo de resistência à subjugação do corpo. Entretanto, os processos concernentes ao controle do corpo estão permeados por estratégias biopolíticas de controle que ressaltam a importância do domínio sobre o corpo pelos instrumentos de controle:

No início de *Vigiar e punir* lê-se: “(...) o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”. Por conseguinte, devemos ter em mente que a genealogia do poder focaliza o corpo como um objeto privilegiado de análise e preocupação (MAIA, 2003, p.80).

No trecho anterior, Antônio Cavalcanti Maia faz referência direta às teorias de Michel Foucault presentes na obra *Vigiar e Punir*, na qual o filósofo francês aponta a evolução dos mecanismos de controle sobre o indivíduo, desde os suplícios públicos ao surgimento das prisões. O fato é que, admitir um corpo mergulhado em um campo político, é também a possibilidade de demonstrar como os mecanismos de poder supliciam-no na busca pelo controle do indivíduo não só no corpo, mas na alma. Desse modo, a situação à qual a narradora é submetida e sua tentativa de resistência por meio do assassinato do indivíduo que a controlava a transporta para um campo desafiador das leis que regem o controle social.

Se retornamos à noção de interdito estabelecida a partir de Bataille (2014), torna-se relevante destacar que esse conceito está sempre associado à transgressão. Ultrapassar os limites estabelecidos faz com que o sujeito desafie os mecanismos de poder instauradores de determinada ordem e tal fato poderá receber diferentes respostas como consequência ao transgressor. Os desfechos dos personagens de Viana são permeados pelas reações despertadas no meio em que se inserem ante os resultados de suas insurgências e que marcam seus finais em cada narrativa.

Essa criança responsável por dar voz à narrativa Olhos de fogo carrega consigo a dupla representação das impossibilidades da lei sobre seu corpo. Em um primeiro momento a impossibilidade de conferir bem-estar e proteção que lhe são de direito e, diante desta falha, abre espaço para o segundo momento da vingança que ultrapassa os interditos da vida em sociedade ao cometer assassinato. Resta-lhe apenas a outorga de louca para definir uma

identidade que não mais se encaixa no conceito de criança ou adolescente pelas experiências vividas. A loucura, seria, portanto, um entrelugar de existência para abrigar o corpo que não pôde ser protegido pelo Estado, mas que também não teria direito a autodefesa. Dessa forma, sua existência pode ser considerada transgressora ao quebrar o interdito das relações sexuais mantidas com o pai, terminando na transgressão final, o assassinato do pai pela própria filha, no intuito de fazer com que os abusos tivessem fim. Assim, o fim da narradora, reclusa em uma clínica psiquiátrica, devolve-a ao lugar da interdição frente ao restante da sociedade, ressoando como uma punição por sua própria existência transgressora.

Temos assim a experiência da descoberta da narrativa junto da garota, que a partir do processo de mirada interna (Gama-Khalil & Borges, 2020), promove o descortinar de suas experiências rumo a uma tentativa de elaboração de sua subjetividade frente ao trauma. Embora complexa, por tratar de temas delicados como a violência e exploração sexuais e o abandono, a representação da criança utilizada no referido projeto estético de Antonio Carlos Viana traz à tona um aspecto da arte que flerta com a realidade de crianças submetidas a situações parecidas e que nem por isso serão destituídas desse lugar, ante as falhas do sistema como a família e o próprio Estado em seu caráter protetivo.

3.4 O luto pela infância

A obra *Brincar de Manja* (1974), reúne contos de Antonio Carlos Viana que majoritariamente possuem narradores infantis. Entre essas histórias está a trama A mulher das mangabas, onde um narrador personagem - Netinho – torna conhecidas ao leitor suas lembranças e inquietudes durante o período de transição para a adolescência na companhia de Vovó Daleça.

O início da narrativa já anuncia mudanças nos interesses do menino: “Vovó Daleça dizia sai da janela, menino. Menino que vive na janela só dá pra mexerico. Eu saía e ficava zangado, sem ter pra onde ir. A janela me chamava como um cachorrinho é chamado pela cinza. Vovó não gostava” (Viana, 1974, p. 19). A proposta estética do olhar pela janela aponta para a necessidade de ir além do espaço conhecido, mesmo que para isso existam interditos a serem transpostos, no entanto, o que em meio aos muitos vendedores de frutas que aparecem na janela da família, uma figura causará especial incômodo a vovó Daleça que “com a mulher das

mangabas ficava toda encalistrada, feito peru no terreiro” (Viana, 1974, p. 20), pedindo que o neto não chame pela vendedora.

Conforme a narrativa progride, é possível notar que o narrador descreverá suas mudanças pautadas no relacionamento com a avó, ressaltando um processo de distanciamento por parte da idosa responsável por causar sofrimento ao menino. Entretanto, não parece ser somente ele a sofrer, uma atmosfera de melancolia passa a se apropriar gradativamente do ambiente da casa: “De noite, nem eu nem ela comemos direito. Ficamos lá na sala mesmo até a escuridão tomar conta de tudo (...) Vovó não saiu da sala e pediu pra não trazer a luz. O melhor mesmo era ficar no escuro como as almas penadas” (Viana, 1974, p. 20-21).

Para ajudar a compreender esse sentimento experienciado pelo narrador, faz-se interessante observar as relações que a psicologia e a psicanálise traçam entre luto e adolescência. De acordo com trabalho de Calazans & Medeiros (2018), as rupturas associadas à experiência de adolecer, fenômeno socialmente ainda mais recente que a infância, apontam para reelaborações que atravessarão o sujeito:

a adolescência acaba se configurando como uma espécie de luto, pois diz respeito a um momento em que o sujeito passa por uma perda e, para se constituir enquanto sujeito, lhe é necessário a elaboração dessa perda para que a partir daí, possa seguir na sua caminhada. Aberastury e Knobel (2011) nos afirmam, por exemplo, que o adolescente acaba se deparando com três lutos simbólicos: luto referente à perda do corpo infantil; ao papel e identidades infantis; e aos pais da infância. O enfrentamento desses lutos é correlato à aceitação por parte do sujeito, do papel que as mudanças púberes lhe destinaram. Semelhante ao adolecer, o luto também tem essa necessidade de elaboração da perda para que o sujeito possa restaurar seus investimentos e, assim como o adolescente, seguir seu caminho (CALAZANS & MEDEIROS, 2018, s/p).

Embora o viés de nossa análise privilegie o objeto literário, observar a teoria psicanalítica sobre o adolecer amplia as possibilidades de interpretação quando tomamos por exemplo o “luto simbólico pelos pais da infância” (Calazans & Medeiros, 2018). Ao longo da trama, frente ao clima de distanciamento relatado por Netinho, acentua-se uma atmosfera de despedida, como se o garoto pressentisse a perda iminente da avó:

Naquela noite, nem tudo correu bem. Bebi o café sozinho. Lavei a caneca de ágata, dei comida pro gato e doído pra voltar pra sala. Queria ver como estava vovó Daleça. Dormia um sono só. A luz na mão, fazia sombras medrosas na parede. Eu ia ter que enfrentar o breu sem nenhuma voz ao lado da minha. Não só teria de ir pro quarto sozinho, como nunca mais ia ter as bonitas histórias do cego que casou com Naninha,

do cachorro Fiel, e principalmente as de meu bisavô nos arrozais (VIANA, 1974, p. 21).

É interessante perceber, que esse sentimento de perda não parece ficar restrito ao menino. Mesmo antes da aparição da mulher das mangabas, o narrador demonstra que as percepções da avó sobre o amadurecimento do neto promovem um processo de afastamento consciente por parte da idosa, que traça limites de aceitabilidade para as atitudes do menino, como quando não deixa mais que ele enfie a cabeça por entre suas pernas para receber carinho. Isso porque, ao propor um narrador-menino, Viana constrói um *jogo ficcional* (Iser, 2011) onde o leitor precisa buscar nas atitudes da avó elementos que o ajudem a ampliar o entendimento do próprio narrador sobre os fatos vividos.

Durante este movimento de acompanhar as reações de vovó Daleça, nota-se um distanciamento associado ao crescimento do narrador, mas também ao próprio processo de deixar que o menino vivenciasse suas próprias experiências, como ocorre com a janela, proibida a ele no início da narrativa, mas que perde seu lugar de interdito, causando espanto no narrador: “Cá comigo: vou ficar na janela só pra ela me chamar. Não chamou, nem me deu passafora. Nem naquela tarde nem nunca mais. Que estava acontecendo? Será que estava ficando cega? Mas não. Ainda bordava pés de galinha nas barras das toalhas até escurecer” (Viana, 1974, p. 19).

O único interdito ainda imposto pela avó ao narrador continuava associado à mulher das mangabas. Assim, a pergunta responsável por causar maior conflito entre vovó Daleça e Netinho é a mesma que o leitor também poderia se fazer ao longo da narrativa: “perguntei vovó Daleça, a mulher das mangabas já vem, por que a senhora não gosta que eu chame ela? (Viana, 1974, p. 20), entretanto a reação da avó, ao invés de uma resposta para a questão, traz uma nova atitude de recolhimento frente ao neto: “Vovó agarrou a chorar de olhos enxutos, o nariz fungando, olhando longe como perdida nos tempos do vovô” (Viana, 1974, p. 20).

O processo de luto simbólico experimentado pelo narrador, também se dá com sua avó, ao perceber o crescimento iminente do neto. Porém, destaca-se, a partir das atitudes da idosa, uma preocupação com um elemento específico nesse processo de maturação por parte de vovó Daleça: a sexualidade do garoto. O ato de afastar o menino de entre seus joelhos e passar a defini-lo como “menino da rua” (Viana, 1974, p. 19) são pistas de uma observação atenta do desenvolvimento sexual do menino por parte da avó.

Michel Foucault, em *Microfísica do Poder* (2001), traz, entre variadas reflexões sobre estratégias de poder e controle, a noção de miséria sexual para definir mecanismos que, apesar de positivos, por determinarem noções específicas de produção de sexualidade, podem acarretar efeitos de miséria. Tendo em vista exemplificar sua teoria, o filósofo discorre sobre a masturbação infantil, comum até o século XVIII, mas que em uma sociedade que necessitava reorganizar as relações entre adultos e crianças frente ao capitalismo em vias de desenvolvimento, não poderia mais ser aceita:

Na encruzilhada do corpo e da alma, da saúde e da moral, da educação e do adestramento, o sexo das crianças tornou-se ao mesmo tempo um alvo e um instrumento de poder. Foi constituída uma “sexualidade das crianças”, específica, precária, perigosa, a ser constantemente vigiada. Daí uma miséria sexual da infância e da adolescência de que nossas gerações ainda não se livraram; mas o objetivo procurado não era a miséria, não era proibir. O fim era constituir, através da sexualidade infantil, tornada subitamente importante e misteriosa, uma rede de poder sobre a infância (FOUCAULT, 2001, p. 348).

Assim, é possível perceber que as mudanças no comportamento de vovó Daleça também podem ser vistas como tentativas de proibição de experiências que possam provocar o despertar sexual de modo consciente no menino. Tal fato contribui para o processo de distanciamento entre os personagens e encontra nas teorias de Calazans & Medeiros (2018) uma possibilidade de ampliação, quando os autores refletem a respeito das dificuldades encontradas por esse novo sujeito em seu processo de adolecer que pode trazer sofrimento, pela falta de orientação:

O abandono forçado da sexualidade exacerbada das crianças tem seu fim com o início da puberdade. Agora o sujeito, dotado de uma nova configuração psíquica, começa a dar seus primeiros passos em relação ao que a comunidade, que está inserido, entende por maturidade. Sua nova organização psíquica o convoca ao encontro com o novo objeto, enquanto as mudanças biológicas possibilitam esse encontro. A falta de orientação frente a uma situação "nova" se configura como algo extremamente angustiante para o sujeito, que muitas vezes se vê sem as referências simbólicas e imaginárias necessárias para lidar com esta (CALAZANS & MEDEIROS, 2018, s/n).

O próprio modo como Netinho narra suas experiências, evidencia sua falta de referências simbólicas para a elaboração dessa nova fase que se anuncia em sua vida. Todavia, quando voltamos às reflexões de Foucault (2001) a respeito dos poderes engendrados na sexualidade infantil, nota-se na figura do adulto, representada por vovó Daleça, um silenciamento que gradativamente se torna um distanciamento do neto, como se não falar a respeito das mudanças

que já se anunciavam pudesse barra-las. Esse silêncio é descrito por Georges Bataille, em *O erotismo* (2014), sendo uma marca do interdito sexual:

A educação não procede menos por silêncios do que por advertências veladas. É diretamente pela descoberta furtiva – de início parcial - do domínio proibido que o interdito nos aparece. No começo, nada é mais misterioso. Somos admitidos ao conhecimento de um prazer em que a noção de prazer se mistura ao mistério, expressivo do interdito que determina o prazer ao mesmo tempo que o condena (BATAILLE, 2014, p. 132).

A perda da avó como referência da infância e o enfraquecimento dos vínculos com a idosa faz com que o narrador descreva a solidão como sentimento que atravessa a narrativa. O silêncio, conforme aponta Bataille (2014), responsável por advertir sobre os interditos, ou melhor, sobre os temas nos quais não se deve tocar, fazem com que a atmosfera de solidão se adense, remetendo muitas vezes ao que Octávio Paz descreve em sua obra *El labirinto de la soledad* (1981), ao tratar sobre esse sentimento que muitas vezes, segundo o autor, aparecerá na adolescência quando nos inteiramos sobre nossa verdadeira condição no mundo:

A TODOS, en algún momento, se nos ha revelado nuestra existencia como algo particular, intransferible y precioso. Casi siempre esta revelación se sitúa en la adolescencia. El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de nuestra conciencia. Es cierto que apenas nacemos nos sentimos solos; pero niños y adultos pueden trascender su soledad y olvidarse de sí mismos a través de juego o trabajo. En cambio, el adolescente, vacilante entre la infancia y la juventud, queda suspenso un instante ante la infinita riqueza del mundo. El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si ese rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo. La singularidad de ser —pura sensación en el niño— se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante (PAZ, 1981, p.8)²⁰.

²⁰ A TODOS, em algum momento, nossa existência nos foi revelada como algo particular, intransferível e precioso. Quase sempre essa revelação ocorre na adolescência. A descoberta de nós mesmos se manifesta como um sabernos sós; entre o mundo e nós se abre uma muralha impalpável e transparente: a de nossa consciência. É certo que, mal nascemos, nos sentimos sós; mas crianças e adultos podem transcender sua solidão e esquecer de si mesmos através do jogo ou do trabalho. Em contrapartida, o adolescente, vacilante entre a infância e a juventude, fica suspenso por um instante diante da infinita riqueza do mundo. O adolescente se espanta de ser. E ao assombro sucede a reflexão: inclinado sobre o rio de sua consciência, pergunta-se se esse rosto que lentamente aflora do fundo, deformado pela água, é o seu. A singularidade de ser — pura sensação na criança — se transforma em problema e pergunta, em consciência interrogante. (Tradução nossa)

Ante os silêncios da avó e o adensamento da solidão, as angústias do menino se arrastam até o momento em que decide mudar sua postura frente a enigmática figura da mulher das mangabas. Um dia, quando os habituais vendedores de frutas ofereciam seus produtos perto da janela da casa, finalmente o menino rompe com o silêncio e decide chamar pela vendedora de mangabas:

Ei! Mulher das Mangabas! Minha voz saiu em falsete. Ela ouviu e vinha um pouco mais risonha que nos outros dias. Faltavam uns dentes na frente e eu tive pena dela. Vender tanta fruta gostosa e não ter dentes bons. Ela chegando, eu parado, o cesto no chão. Fiquei olhando pra vovó e ela comendo os carocinhos. Como estava, continuou. Olhei pra cara dela, esperando choro. Nem sinal. Quis pedir dinheiro. Não tive coragem. A mulher, mãos na cintura, esperando, meio riso, meio impaciência. Decisão não vinha. Vovó num mastigar miúdo sem nem ver o meu vexame (...) Eu que tinha agora de dar uma solução. Sozinho agora defronte dela. Aí eu falei não quero não, só chamei de brincadeira. Todo desconfiado, sem ter onde botar as mãos. A mulher se abaixou pra pegar o cesto e só então se revelou a minha expulsão do regaço de vovó Daleça. Vi duas mangabas bem grandes e bem doces balançarem dentro da blusa daquela mulher. E talvez fossem tão doces quanto seus frutos e ninguém sabia disso? Ela saiu e notei também que ela se balançava um pouco, a saia prum lado e pro outro num balanço bonito ao compasso do peso do cesto. Ri. Ri mais ao entrar em casa (VIANA, 1974, p. 24).

O ímpeto demonstrado pelo narrador, após passar pelo longo processo de reelaboração da relação com avó, faz com que, em primeiro lugar, ele observe a reação de vovó Daleça frente à ruptura realizada. Porém, a idosa não parece se importar com a atitude do garoto, levando-o a uma próxima decisão, visto não possuir dinheiro para comprar as frutas vendidas pela mulher. Torna-se claro, quando a mulher das mangabas se abaixa para recolher seu cesto, o motivo pelo qual vovó Daleça retardou tanto quanto possível sua aproximação do garoto. Os seios, comparados a duas mangabas, despertam no narrador para a apreciação do corpo feminino com outros sentidos.

A mulher das mangabas, antes somente contemplada à distância como símbolo de mistério, transfigura-se em objeto de desejo. Essa imagem assume agora um efeito sinestésico capaz de conferir experiência da doçura das mangabas, à contemplação dos seios da vendedora, levando o garoto à tomada de consciência a respeito do que de fato a mulher teria a lhe oferecer, o que só se dá por meio da experiência. Em *A experiência interior* (2016), Georges Bataille apresenta uma série de reflexões sobre a noção de experiência e seu papel enquanto autoridade frente aos processos da vida do indivíduo, em contraponto com outros poderes socialmente

validados e que gozam de lugar de prestígio, sobrepondo-se a ela. Porém, interessa-nos a potência demonstrada pelo autor no que ele denomina experiência interior:

É preciso *viver* a experiência, ela não é facilmente acessível, e inclusive, considerada de fora pela inteligência, seria preciso ver nela uma soma de operações distintas, umas intelectuais, outras estéticas, outras enfim morais, e todo um problema a retomar. É apenas de dentro, vivenciada até a agonia do transe, que ela aparece unindo o que o pensamento discursivo tem de separar (BATAILLE, 2016, p. 39).

E a partir da experiência interna, percebemos que o narrador é capaz de um olhar distinto para o contexto onde está inserido. O distanciamento da avó assume o lugar de rotina e a presença da mulher das mangabas também: “Todas as tardes a mulher das mangabas vinha socorrer os meus chamados e partia se remexendo, me deixando muito mais remexido” (Viana, 1974, p. 25), todavia, a elaboração desse sentimento de estar remexido ocorre de maneira mais leve, assumindo as vias do prazer quando relata que “encontrei muitas vezes a mulher das mangabas dando mel a nós, crianças” (Viana, 1974, p. 25).

Percebe-se, portanto, uma abordagem do elemento infantil que passa pelo complexo processo da elaboração do luto de sua própria infância. Para isso, Antonio Carlos Viana associa as questões conflitivas envolvidas neste processo que compõe a construção da identidade do próprio menino-narrador, possibilitando reflexões atemporais a respeito das dores envolvidas no processo de adolecer contadas a um público adulto a partir de um foco narrativo infantil. Tal proposta pode possibilitar ao leitor adulto observar todo esse processo da passagem da infância da adolescência por um outro enfoque, oportunizado pela experiência estética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: CRIANÇAS POSSÍVEIS

As inquietações que deram início a esse trabalho partiram da observação da pluralidade de infâncias coexistentes nos mesmos espaços. Assim, o percurso proposto pelas obras *A chave do tamanho* (2021), de Monteiro Lobato, *Éramos Seis* (2012), de Maria José Duprè e os contos *Olhos de Fogo* (1981) e *A Mulher das mangabas* (1974), de Antonio Carlos Viana, forneceram-nos um recorte de possibilidades de representação do elemento infantil em diferentes contextos do século XX, buscando na temática da morte um fio condutor entre as narrativas.

Para isso, fizemos uso das chamadas ciências auxiliares, conforme define Antonio Cândido (1980), ao buscar na psicologia e na psicanálise as terminologias das percepções, das sensações e dos sentimentos como estratégia didática para a divisão da pesquisa, visto serem termos distintos, mas que por estarem tão intimamente associados costumam ser tratados como sinônimos. Dessa forma, garantimos também que o trabalho, embora subdividido, permanecesse uno rumo ao seu objetivo principal de análise: a relação entre as representações da criança e da morte em diferentes textos do século XX.

As percepções sobre a morte, responsáveis por nomear a primeira seção, introduziram nossas reflexões sobre o fenômeno literário e suas possibilidades de análise de modo sistêmico a partir dos pressupostos de Capra & Luisi (2014) sobre a visão sistêmica da vida, em diálogo com Antonio Cândido (1980). Assim, pudemos ver, conforme Wood (2011) as particularidades da Literatura, que diferente da História, que enfoca a retratação do macro, ajusta seu foco para o efêmero, fazendo dos detalhes peças-chave em variadas composições.

Ao considerar o fazer literário de modo sistêmico, observamos a infância enquanto fenômeno recente no Brasil do século XX. Para isso, recorreremos aos pressupostos de Ariès (1981) e Norbert Elias (2001) compreendendo o gradativo afastamento entre as ideias de morte e infância como estratégias de controle do imaginário -conforme definição de Costa Lima (2007). Esse processo de mudança da concepção de criança e infância, vale-se, portanto, do imaginário enquanto mecanismo útil ao desenvolvimento do capitalismo, na passagem do sistema de produção manual para o sistema de produção industrial, exigindo mão de obra especializada, apostando em uma imagem de criança tutelada por mais tempo, garantindo, assim, a qualificação desse sujeito.

Quando pensamos no lugar da infância e da criança frente às necessidades desse novo cenário, observamos tanto a partir de Ariès (1981), como de Costa Lima (2007), que essas mudanças não se darão de maneira rápida na sociedade. Os mecanismos de controle do imaginário se engendram lentamente nas sociedades e, observando especificamente o Brasil

das primeiras décadas do século XX, pudemos perceber que a própria legislação caminhava vagarosamente no sentido de reconhecer o chamado menor como sujeito digno de proteção e cuidados específicos. Entre o primeiro *Código de Menores* (1927) e a criação do *Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA)* (1990), há uma distância de 63 anos, até que a lei – um dos instrumentos de poder caracterizados por Foucault (2001, 2008, 2014) – passasse de um discurso punitivo para um discurso protetivo com a criança.

Assim, quando, na primeira seção, pensamos na proposta de representação de Monteiro Lobato, com a obra *A chave do tamanho* (2021), é reforçada a tese de Lajolo & Zilberman (1985) sobre o surgimento de um mercado voltado para essa nova infância necessária ao capitalismo industrializado, inclusive no campo literário. Embora tenha enfrentado muitos interditos, como o polêmico episódio com o Frade Louva-a-Deus, e as inúmeras reedições pelas quais passariam suas obras, Leonardo Arroyo (2011) aponta Lobato como sendo um expoente das produções dedicadas ao público infantil no Brasil, pensando uma estética capaz de dialogar com leitores de diferentes idades.

Pensar o sucesso das produções de Monteiro Lobato voltadas ao público infantil, remete à noção de *presentificação*, trabalhada a partir de Schollhammer (2009), para quem um autor bem sucedido neste processo e que, portanto poderia ter sua característica de contemporaneidade garantida por um período mais longo, é aquele cujas obras seguem dialogando com os leitores. Entretanto, outra característica desses autores, apontada por Schollhammer (2009) é a dificuldade de se encaixar em sua época, podendo ter uma visão além de seu tempo.

Quando observamos a proposta de representação das crianças do Sítio do Picapau Amarelo, desde sua primeira aparição em *A menina do narizinho arrebitado*, no ano de 1921, Lobato opta por uma perspectiva ideal de infância. Diferente do que os dados recolhidos sobre os menores encarcerados e a própria legislação sobre a infância demonstravam ser o cenário real de sua época, o autor cria para seu público leitor uma possibilidade de infância que, de certa maneira, coaduna com uma mudança na concepção de criança necessária, sob o ponto de vista das reflexões realizadas por Ariès (1981) sobre o prolongamento da infância, e que encontra no imaginário uma importante ferramenta para isso.

A proposta de Lobato em *A chave do tamanho* (2021), originalmente publicada em 1942, e sua recepção pelo público da época se dá, portanto, em um cenário que, em certa medida, já havia sido preparado pelo próprio Lobato. O contexto da Segunda Guerra Mundial faz com que o autor aborde nesta obra esse conflito como mote para a narrativa. Assim, notamos o modo os chamados *temas fraturantes*, conforme define Ana Margarida Ramos (2011), ou seja, temáticas

que remetem ao trauma – guerra, abuso, violência – são importante e, por vezes, necessários, ao público infantil, resistindo aos interditos impostos a esse nicho pela urgência dessas reflexões, especialmente, como no contexto de Lobato, frente a cenários de desolação. Produções como *A chave do tamanho*, sob a perspectiva apontada por Ana Margarida Ramos (2015), auxiliam o sujeito em seu olhar para o mundo, compreendendo o contexto que o cerca e o reelaborando, quando necessário, o que dialoga também com os processos de subjetivação compreendidos a partir de Foucault (2001).

Monteiro Lobato, portanto, apresenta, uma possibilidade de representação da criança para a criança, fazendo-o de modo a ampliar suas possibilidades de existência a partir de um processo de composição simples, mas que não abre mão da profundidade. O contexto histórico vivido pelo autor é fator preponderante para que possa associar a guerra, considerada aqui como representação da morte, à infância, de modo a aproximar esse tema fraturante de seu público leitor e unir a figura da criança imaginativa e protagonista – apontada como um desejo, a criança ideal -, ao cenário desolador da Segunda Guerra Mundial – representando o contexto da época e a morte- em um texto onde ambos coexistem de forma profícua.

As percepções da primeira seção abrem espaço para o caminho das sensações sobre a morte, retratadas na segunda seção. A partir das noções de sensação que se chocam na psicologia e na psicanálise pela dificuldade de definição – Ortega y Gasset (2011) – vimos que a captação da experiência vivida com o texto também habita, muitas vezes, o campo da impossibilidade, conforme afirma Octavio Paz (2003), entretanto, esse esvaziamento do signos não impede que as palavras continuem a ser utilizadas para tentar descrever as imagens poéticas.

Tanto a psicologia quanto a literatura encontrarão na individualidade da recepção a impossibilidade de definição única, seja para um conceito profundo de sensação, seja para a plena expressão de uma imagem poética, entretanto essa incapacidade não nega a existência de nenhum desses fenômenos, à medida que admitem a experiência única de cada sujeito enquanto uma possibilidade real. Quando voltamos nosso enfoque especificamente para o fenômeno literário encontramos na estética da recepção, a partir de Wolfgang Iser (2011), a noção de jogo do texto, admitindo o texto como campo para o jogo que se estabelece entre autor e leitor, no qual sentido pretendido pelo autor, nem sempre chegará até o leitor e ampliando as possibilidades de significação de uma obra, exatamente pela impossibilidade de significação única para diferentes leitores que muitas vezes a envolverá.

Assim, ao analisar o processo de representação do elemento infantil na obra de Maria José Duprè, *Éramos seis* (2012), e a relação de seus personagens com a figura da morte, foram

percebidas características particulares no texto em questão. Isso porque o tom cotidiano com que a prosa da autora chega até o leitor, amplia as possibilidades do olhar, fazendo de cenários como funerais de pessoas conhecidas e a leitura de mortuários nos jornais atividades comuns à família Lemos - e à sociedade brasileira das décadas de 1910 e 1920, período no qual está situada a maior parte da narrativa, que adentra a década de 1930.

Essa morte tão comum é tratada por Ariès (1997) como *morte domesticada*, ou seja, a ideia da morte com a qual os moribundos e os ritos fúnebres coexistem junto ao restante da sociedade, habitando as casas próximos a seus entes. O oposto a esse convívio natural, seria a tendência mais recente da *morte medicalizada*, também de acordo com Ariès (1997), responsável por afastar os moribundos do convívio com os sãos pela ideia da morte que suas existências representam, tendência apontada também nos estudos de Norbert Elias (2001).

Todavia, ainda que a estética de Duprè (2012) faça uso da representação da morte domesticada, alguns episódios de sua trama serão responsáveis por chamar a atenção do leitor para que não possa ignorar a figura da morte. Isso ocorre principalmente quando dona Lola relata a perda de parentes próximos como sua mãe, seu marido e, principalmente, o filho mais velho, Carlos.

A morte do filho enquanto recurso estético é explorada pela autora de modo a promover a experiência de catarse, a qual poderá se dar em maior ou menor escala, de acordo com a experiência do leitor. Esse recurso estético não é exclusivo da autora, podendo ser notado, conforme apresentamos, nas artes plásticas, a exemplo da *Pietà*, de Michelângelo, escultura que simboliza a dor de Maria, com seu filho, Jesus, morto em seus braços, onde dor e beleza se misturam na criação de uma experiência estética única para cada sujeito.

Em meio ao cenário da morte cotidiana, analisamos a representação da figura da criança, traçada para um público específico, no caso de Duprè (2012). Percebemos que a concepção de criança representada pela autora não está pautada na noção rousseuiana do bom-selvagem, mas em uma natureza que necessita ser domesticada, tanto no corpo quanto na mente – Foucault (2014) – e não fazê-lo de maneira eficaz obedece a uma condição de causa e efeito para a criação de filhos felizes e bem sucedidos ou com a falsa sensação de felicidade e mal sucedidos, encontrando no final dos filhos de dona Lola o exemplo para cada uma dessas situações.

Sobre a ficção de Duprè, repousa, portanto, um caráter didático, responsável por instruir seu público leitor, majoritariamente feminino, de modo semelhante ao realizado pelos chamados romances cor-de-rosa (Tude de Sá, 2023). Essa literatura, dedicada às leitoras, muitas vezes traçava ideais inatingíveis, com padrões de heroínas distantes daqueles vivenciados pelo público leitor, conforme também apontam Lajolo & Zilberman (2019). Percebemos que a obra

de Duprè (2012) confere características mais próximas às das leitoras, ao criar uma personagem principal, dona Lola, que se aproxima do cotidiano da dona de casa brasileira da primeira metade do século XX, dividida entre o cuidado com a casa, a educação dos filhos e as dificuldades financeiras.

Assim, se por um lado *Éramos seis* (2012) representa uma nova maneira de retratar a sociedade brasileira, com a construção de uma heroína mais próxima das leitoras, o caráter didático de sua prosa permanece evidente. Nota-se, portanto, a visão da criança a partir de Duprè (2012) enquanto sujeito potente, no entanto que necessita de uma tutela consciente para garantir seu pleno desenvolvimento. A relação dessa figura com a morte é, nesta seção, vista próxima do que Ariès (1997) denomina morte domesticada, ao se relacionar com os moribundos e os ritos fúnebres de maneira natural, sem que haja grande enfoque nessa relação. Tal fato se dá, sobretudo, por ser esta uma obra voltada ao público adulto, no momento de sua concepção, além de apresentar os personagens principais na fase da infância como secundários, se comparados à narradora.

Assim, após analisarmos as concepções de criança nas obras de Lobato (2021) e Duprè (2012), nomeamos os sentimentos vividos pelos personagens de Antônio Carlos Viana nas experiências de passagem da infância para a adolescência nos contos *Olhos de fogo* (1981) e *A mulher das mangabas* (1974). Diferente dos autores anteriores, que possuíam um público leitor definido – ainda que possam ser lidas por quaisquer interessados –, a obra de Viana se inscreve de maneira mais ampla no público adulto em geral. A proposta estética do autor lida com elementos de uma realidade crua e incômoda e que, embora não sejam direcionadas ao público infantil, são tratados aqui como fraturantes, em referência ao termo alcunhado por Ana Margarida Ramos (2011).

Portanto, quando refletimos sobre o corpo infantil enquanto campo de poder a partir das teorias de Foucault (2001) e Maia (2003) percebemos que as mudanças na legislação brasileira ocorreram a passos curtos para resguardar o menor. Ainda assim, a existência da lei não constitui a certeza de seu cumprimento, não extinguindo a possibilidade de que crianças e adolescentes sejam submetidos a situações de risco. Viana, nas ficções escolhidas, aposta nesses cenários inóspitos para a composição de seus personagens infantis, que se configuram como narradores, levando o leitor ao processo que Gama-Khalil & Borges (2020) denominam *mirada interna*.

Exatamente por não estarem voltados ao público infantil, a escolha de narradores infantis pode ser entendida como parte do jogo ficcional (Iser, 2011), proposto por Viana em ambos os contos. Esse deslocamento do leitor adulto para aposição dos narradores, ainda crianças, leva-o à experiência de descoberta do cenário que cerca os narradores de maneira simultânea. Tal recurso estético amplia a experiência da leitura quando se percebe em *Olhos de fogo* (1981), por exemplo, que a mãe da narradora, estava consciente dos abusos sexuais sofridos pela menina ao longo da narrativa.

De maneira semelhante, o leitor descobre junto ao menino Netinho, em *A mulher das mangabas* (1974), o motivo para vovó Daleça preferir que a vendedora de mangabas se mantivesse longe da janela da residência: o medo do inevitável despertar sexual do neto. Ambas as produções de Viana ecoam até a atualidade com temáticas que Bataille (2014) trata como pertencentes aos interditos, mas que os vencem em ambos os contos pela necessidade do narrar suas histórias encontrada por cada um dos narradores, vivendo a passagem da infância para a adolescência – período considerado uma forma de luto de acordo com Calazans & Medeiros (2018) - em movimentos de subjetivação atravessados pelas dores de suas próprias experiências.

Embora a morte possa aparecer de maneira explícita em *Olhos de fogo* (1981), quando a narradora assassina seu abusador, essa figura terá sua representação mais forte nos contos selecionados com a morte das referências da infância – mãe e avó – de maneira simbólica para os narradores. A representação de tal processo leva os narradores ao processo de introspecção responsável por dar início a ambos os contos, trazendo à tona o que há de mais profundo em suas vidas. Ver-se no lugar do narrador, enquanto criança que vive a experiência do trauma, amplia a visão do leitor, conferindo-lhe uma experiência estética incômoda, mas, por vezes, necessária.

Ao comparar as noções de criança representadas por Monteiro Lobato (2021), Maria José Duprè (2012) e Antonio Carlos Viana (1974, 1981), percebe-se o público leitor como peça chave para as escolhas representativas. O enfoque sistêmico de análise, conforme pressuposto de Capra & Luisi (2014), bem como a teoria da literatura aliada ao contexto social de Cândido (1980), apontam para a importância de se levar em consideração o momento histórico que os sujeitos – autor e leitor - estão inseridos como possibilidade ampliar a análise do objeto literário.

Dessa forma, a associação da criança à morte por meio da guerra é uma possibilidade em *A chave do tamanho* (2021) devido ao contexto histórico experimentado por Lobato, o qual propicia essa representação. De distinta, a temática da morte é explorada em *Éramos seis* (2012) sem enfoque direto em sua associação com os personagens infantis, enquanto uma experiência que remete à *morte domesticada* (Ariès, 1997) e, portanto, que não causa estranhamento a seu público leitor – majoritariamente feminino - no momento da publicação. A morte nos contos de Antonio Carlos Viana, aparece associada a experiências de trauma, recordadas em movimentos de introspecção e autoconhecimento na passagem da infância para a adolescência, transfigurada no sentimento de luto, conforme explicam Calazans & Medeiros (2018).

As análises apresentadas ao longo desta pesquisa, se configuram como possibilidades de representação do elemento infantil associado à figura da morte no vasto campo da literatura brasileira do século XX. A seleção das obras e personagens analisados, portanto, buscaram, introduzidos pelas terminologias emprestadas da psicologia e psicanálise – percepções, sensações e sentimentos – aguçar o olhar de pesquisadores interessados sobre a temática da representação dos elementos infantis a partir de diferentes camadas profundidade, tais como aquelas que nomeiam as seções nas quais o trabalho foi dividido, trazendo a morte e outras figuras que costumam estar na zona dos interditos infantis como contraponto às transgressões dos autores selecionados, tendo em vista o paralelo interdito x transgressão proposto por Bataille (2014).

Logo, pretendeu-se contribuir para o campo dos Estudos Literários por meio de reflexões que consideraram a literatura e seus elementos infantis enquanto recursos composicionais passíveis de análise e discussão ante diferentes fatores que incidem sobre a representação. Verificou-se, assim, que autor, leitor e texto, conforme teoria de Iser (2011) devem receber atenção de maneira individual e também em seus entrecruzamentos responsáveis pela formação de toda a complexidade dos jogos ficcionais, podendo valer-se dos personagens e elementos infantis em diálogo com os mais variados projetos estéticos de maneira profícua e sensível, dedicada ou não ao público infantil como ricos elementos composicionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CESARINO, Antônio Carlos. *Prefácio*. In: ABRAMOVICH, Fanny, org. *O mito da infância feliz*. São Paulo: Summus, 1983. p. 11-13.
- AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ANDRUETTO, Maria Teresa. *Por uma literatura sem adjetivos*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.
- ARIÈS, Philippe. *As atitudes perante a morte*. In: ARIÈS, Philippe. *Sobre a história da morte no ocidente desde a Idade Média*. 2. ed. Rio de Janeiro: Teorema, 1997. p. 19-66;
- ARIÈS, Philippe. *A história social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.
- AZEVEDO, Débora Bithiah de. *25 Anos do Estatuto da Criança e do Adolescente - ECA*. Caderno de Consultoria Legislativa. Brasília, 2015. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/estudos-e-notas-tecnicas/fiquePorDentro/temas/25-anos-do-estatuto-da-crianca-e-do-adolescente/texto-base-conle#:~:text=O%20C%C3%B3digo%20de%20Menores%20promulgado,%E2%80%9Cmenor%E2%80%9D%20pelo%20texto%20legal>. Acesso em 20 de maio de 2024.
- BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana. *Mitos e lendas*. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Mundo Mirim, 2012, p.9-25.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum* 1953: Suma ateológica, vol I/ Georges Bataille; tradução, apresentação e organização Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*/ Georges Bataille; tradução Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BELLEI, Sérgio Luiz. *O retorno de Bartleby e a crise da interpretação alocrática*. Aletria, Belo Horizonte, v. 29, n. 3, p. 39-60, 2019. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.29.3.39-60>
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidente da República, [2016]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 09 de julho de 2024.

BRASIL. *Estatuto da Criança e do Adolescente*: Lei federal nº 8069, de 13 de julho de 1990. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2002. BRASIL. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm Acesso em: 09 de julho de 2024.

CALAZANS, Roberto. MEDEIROS, Alberto Antunes. *Aproximações entre luto e adolescência*. Rev. SPAGESP vol.19 no.1 Ribeirão Preto Jan./Jun. 2018. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-29702018000100010 Acesso em 07 de julho de 2024.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

CAPRA, Fritjof e LUISI, Pier Luigi. *A aventura humana*. In: *A visão sistêmica da vida: uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas*. São Paulo: Editora Cultrix, 2014. p. 299-313

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle: o controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional, o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

COSTA, P. G. A. (2019). *O mito do bom selvagem como elemento da identidade nacional brasileira*. PARALAXE, 6(1), 53–69. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46604>

CUNHA, Roberto. *Prefácio*. In: ABRAMOVICH, Fanny. *O Sadismo da Nossa Infância: antologia/ (organização da antologia e direção da coleção de Fanny Abramovich)*. - São Paulo: Summus, 1981. p. 11-13.

DUPRÈ, Maria José. *Éramos seis*. - 43ed – São Paulo: Ática, 2012.

DUPRÈ, Maria José. *Os Caminhos*. São Paulo: Edição Saraiva, 1969.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ESPOSITO, Roberto. *Comunidade, imunidade y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Repensar a política*. (Ditos & escritos VI). Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 289-347, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Lilliân Alves. *Da mirada interna: o “espiar pra dentro” e a literatura infantil*. In: COENGA, Rosemar Eurico; GRAZIOLI, Fabiano Tadeu (Org.). *Leitura e literatura infantil e juvenil: travessias e atravessamentos*. São Paulo: Pimenta Cultural, p. 123-146, 2020. <https://doi.org/10.31560/pimentacultural/2020.338.123-146>

GINZBURG, Carlo. *Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito*. In: *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 249 – 279.

GONÇALVES, Paulo Sérgio. *Racismo na literatura e o dilema da utopia*. In: Folha de São Paulo, Novembro, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2021/11/racismo-na-literatura-e-o-dilema-da-utopia.shtml> - Acesso em: 15 de abril de 2022.

HATELY, David (adaptador). *The Tale of Peter Rabbit*. Loughborough: Ladybird, 1987.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ISER, Wolfgang. *A Literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: ontem, hoje, amanhã*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: Uma Nova Outra História*. Curitiba: PUCPRESS, 2017. <https://doi.org/10.7213/9788568324424>

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Globo, 2010.

LOBATO, Monteiro. *Caçadas de Pedrinho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.

LOBATO, Monteiro. *A Chave do Tamanho*. Ilustrações Lole – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2021.

- LOBATO, Monteiro. *Emília no País da Gramática*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.
- LOBATO, Monteiro. *Geografia da Dona Benta*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931.
- MAIA, Antônio Cavalcanti. *Biopoder, Biopolítica e o Tempo Presente*. In: *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*/ Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MARTINS, Pedro. *Até os progressistas querem a censura hoje, diz Pedro Bandeira ao fazer 80 anos*. In: Folha Uol: Dezembro, 2021 – online. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/pedro-bandeira-faz-80-anos-e-diz-que-ate-os-progressistas-pedem-censura-hoje.shtml> - Acesso em: 15 de abril de 2021.
- MIRANDA, Caroline Rodrigues; CINTRA, João Pedro Sholl. *Cenário da Infância e da Adolescência no Brasil 2020*. São Paulo; Pigma Gráfica e Editora LTDA, 2020
- NEVES, Barbara das. *A Biopolítica em Roberto Esposito: Imunidade e Comunidade*. In: Complexitas - Rev. Fil. Tem., Belém, v. 2, n.2 , p. 6-17, jul./dec. 2017 – ISSN: 2525-4154 – Acesso em: 25 de junho de 2024.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Sobre o conceito de sensação*. Trad. Tommy Akira Goto. In: Revista Abordagem Gestáltica. Vol.17. nº.2. Goiânia. dez. 2011. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672011000200013 - Acesso em: 26 de julho de 2024. <https://doi.org/10.18065/RAG.2011v17n2.12>
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Tezontle (FCE), 1981.
- POTTER, Beatrix. *A história do Pedro Coelho*, trad. Leonardo Thierry.: Rio de Janeiro: Lótus do Saber, 2009.
- RAMOS, Ana Margarida. *A literatura para a infância em Portugal: últimas tendências*. In: *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra o educador*. São Paulo, Brasil: DCL, 2011. p. 201 – 217.

RAMOS, Ana Margarida. *Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude*. Porto: Tropelia & Companhia, 2012.

RAMOS, Ana Margarida; Ana Daniela Fonseca. *Tendências da literatura juvenil contemporânea: os temas fraturantes na obra de Ana Saldanha*. *Literartes* 4 (2015): 89-106. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/89312/107522> - Acesso em: 23 de julho de 2024. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9826.literartes.2015.89312>

ROUSSEAU, J.-J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução por Maria Emantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. São Paulo: MCGRawHill do Brasil, 1989.

SOARES COSTA, ALEX. *Do Lúdico ao Luto: a experiência da morte na infância*. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Dropbox/PC%20\(2\)/Downloads/DO LUDICO AO LUTO A experien](file:///C:/Users/User/Dropbox/PC%20(2)/Downloads/DO_LUDICO_AO_LUTO_A_experien%20cia_da_morte.pdf)
[cia da morte.pdf](file:///C:/Users/User/Dropbox/PC%20(2)/Downloads/DO_LUDICO_AO_LUTO_A_experien%20cia_da_morte.pdf) Acesso em: 20 de junho de 2024.

TUDE DE SÁ, Alzira Queiroz Gondim. *Os romances cor-de-rosa e a formação de leitoras: memórias e histórias*. In: *Cajueiro*, Aracaju, v. 4, n.1, p. 21-40, nov. 2022/mar. 2023. E-ISSN: 2595-9379 Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Cajueiro/article/view/18153/13814> - Acesso em: 08 de junho de 2024.

VIANA, Antonio Carlos. *A mulher das mangabas*. In: VIANA, Antonio Carlos. *Brincar de Manja*. Livraria Editora Cátedra. Rio de Janeiro, 1974. p. 19-25.

VIANA, Antonio Carlos. *Olhos de fogo*. In: VIANA, Antonio Carlos. *Em pleno castigo*. São Paulo: HURCITEC, 1981. p. 13-15.

WOOD, James. *Detalhe*. In: *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 65-92.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 2. ed. São Paulo: ática, 1985.