

MARLETE PEREIRA SANTANA

***DE PIOLHO A GARROTE: A PALAVRA COMO  
PRISÃO E LIBERTAÇÃO***

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA  
COGEAE  
PUC-SP

SÃO PAULO  
2014

MARLETE PEREIRA SANTANA

*DE PIOLHO A GARROTE: A PALAVRA COMO PRISÃO E LIBERTAÇÃO*

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação do (a) Profa. Dra. Geruza Zelnys de Almeida.

SÃO PAULO

2014

## DEDICATÓRIA

*Dedico a minha monografia de especialização:*

A todos aqueles que, como eu, acreditam que o interdito não é a obrigatoriedade do fim, mas uma possibilidade de recomeço, por meio da necessidade de se reinventar.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que me abençoou e me deu sabedoria em todos os momentos difíceis.

A meu pai Milton e minha mãe Noemia, pelo incentivo constante, mesmo quando tudo parecia sem saída.

À minha irmã Mislandia, que sempre segura minha mão, independente de qualquer coisa.

À minha amiga Lúcia Ferreira, que me apresentou à incrível história do Garrote e a todos os seus desdobramentos, além de todo o conhecimento histórico que ela teve a paciência de dividir comigo.

À professora Geruza, querida G., que desde antes de iniciar a minha orientação, respeitou a minha necessidade de liberdade, auxiliando-me a perceber quando estava errada mesmo quando me acreditava correta.

Aos amigos Mariléa, Karen's, Elisângela, Daiane, Cintia, Gabriela, Pedro, Eduardo, Ana Gelde, Kerley, Thaís Mendonça, Beth Lauriano, Gláucia, pela paciência de me ouvir, mesmo quando eu já estava chata por falar sobre a mesma coisa.

Aos doces Felipe e Évelyn, que têm sido mais que amigos, irmãos.

A meu querido Fabiano, que tem resistido junto a mim todas as intempéries que surgiram ao longo de todo esse processo.

A meus alunos, que sempre se preocuparam com o meu processo como aluna, o que me ajudou a ser mais humana como professora, em especial ao Luís Henrique, hoje no 8º ano, e que sempre me perguntava o que eu já descobrira, pedindo para que eu não deixasse de avisá-lo sobre o fim da pesquisa. Então, por hora acabei, Henrique.

E mais do que a todos, agradeço à minha pequena Marissol, o raio de luz que Deus me mandou no meio de todo o caminho, e que foi o meu recomeço, a minha possibilidade de me reinventar, para ser aquilo que me faz sentir melhor, MÃE.

E a todos aqueles que, mesmo não citados, me auxiliaram de alguma forma a poder concluir esse trabalho, tão difícil quanto prazeroso e transformador, me fazendo sentir infinita.

“Eu sei que tem pessoas que dizem que essas coisas não acontecem, e que isso serão apenas histórias um dia. Mas agora nós estamos vivos. E nesse momento, eu juro. Nós somos infinitos.”

CHBOSKY, Stephen. *As vantagens de ser invisível*.

## RESUMO

Esse trabalho analisa o romance *De Piolho a Garrote*, de Pedro Bandeira, buscando inicialmente fazer uma analogia entre a obra e o período ditatorial brasileiro e, pouco a pouco, ampliando esse olhar para a questão da repressão, que tem na palavra e no objeto negligenciado a possibilidade de dizer e, portanto, romper com o interdito. A obra é ainda analisada sobre seu ponto de vista contemporâneo, e olhada como um arquivo, aqui chamado de arquivo contemporâneo, devido às suas reescritas, característica do autor, que funcionam como gavetas que, ao serem abertas, não só possibilitam o compartilhamento de informações antes omitidas, como também apontam para uma maturidade estilística. Não se pode deixar de lado a questão do autor, que compartilha com o leitor sua inquietação em relação à sua própria obra. Nesse processo, são usadas as teorias de Michel Foucault sobre as prisões e os dispositivos de repressão, Giorgio Agamben e sua concepção de contemporâneo, e Jaques Derrida e sua concepção de arquivo.

Palavras-chave: Pedro Bandeira; literatura infantil e juvenil, repressão; resistência, arquivo.

## ABSTRACT

This work analyses the novel *De Piolho a Garrote*, by Pedro Bandeira, trying firstly to do a analogy between this writing and Brazilian dictatorship period and, step by step, expanding this look for the repression question, which has in the word and in the neglected object the possibility to say, and therefore, break with the interdict. The writing is still analyzed on its point of view contemporary, and looked as a file, named here as contemporary file, because of its rewritten, an author characteristic, working as drawers that, when are opened, not only allow sharing informations omitted before, but also indicate a stylistic maturity. We can't let outside the question of the author, who shares with the reader his unrest in relation to his own work. In this process are used the theories of Michel Foucault about the prisons and the repressions devices, Giorgio Agamben and his conception of contemporary, and Jaques Derrida and his deconstruction of the file notion.

Key-words: Pedro Bandeira; child and youth literature; repression; resistance; file.

## Sumário

Introdução.....	10
I - A literatura Infantil? (Considerações sobre o adjetivo INFANTIL e a resistência ao autoritarismo) .....	15
1.1 A literatura infantil sem infância: a palavra como disseminadora de saber .....	17
1.2 A ditadura: A volta da Idade das Trevas e o surgimento de novas maneiras de expressar .....	21
1.3 <i>De Piolho a Garrote</i> : um diferente em meio a uma escritura linear .....	23
1.4 Encantado: a prisão a céu aberto.....	28
1.5 Considerações sobre o poder de voz da arte literária .....	37
II – O arquivo: olhar o escuro no meio das luzes.....	39
2.1 Nhá Nana: um arquivo vivo .....	41
2.2 O nome: do significado à insignificação .....	44
2.3 Lacunas abertas em direção ao futuro .....	52
III – Pedro Bandeira: um autor contemporâneo? .....	56
3.1 Bandeira e a questão da versão .....	56
3.2 A repressão e a resistência .....	60
3.3 Bandeira: clássico ou contemporâneo? .....	66
Considerações finais.....	68
Referências Bibliográficas.....	71

## Introdução

“A palavra estava no mundo,  
o mundo foi feito por meio dela(...)  
E a palavra se fez homem  
e habitou entre nós.  
E nós contemplamos sua glória.”  
(Evangelho segundo João 1: 10;14)

A palavra é o que difere o homem de outros animais, é o que faz com que o mundo seja significado pelo ser humano. Basta que algo seja nomeado para que passe a existir. Uma mesma palavra pode ter significados distintos, isso qualquer dicionário pode demonstrar. Mas um mesmo ser assume diferentes significações ao ser nomeado por diferentes palavras. Basta observar quando um sujeito é apelidado. Não são todos que poderão chamar Eduardo de Edu, somente aqueles a quem ele permitir, pois o Edu é alguém muito mais íntimo do que o Eduardo, mesmo que os dois existam dentro do mesmo corpo físico.

Eduardo. Este é um dos nomes do personagem central da narrativa *De Piolho a Garrote*, escrito por Pedro Bandeira e publicado pela Atual Editora em 1984, em um ano em que o Brasil enfrentava um dos seus mais difíceis períodos históricos, que teve início em 1964 quando, com a justificativa da possível associação do presidente João Goulart ao regime comunista, o Brasil sofre o Golpe Militar. A partir de então, por meio de vários Atos Institucionais, assim como diversas imposições, como a Constituição de 1967, são legitimados tanto o Regime Militar como seus meios de governo.

O mais grave dos Atos Institucionais, iniciados com o AI-1 (que cassava mandatos políticos e tirava a estabilidade de funcionários públicos), é o AI-5, que aposentou juízes, findou o *habeas-corpus* e aumentou a repressão. Devido a esse Ato, foram fechados jornais, revistas, impedidas peças de teatros, músicas, artes plásticas, enfim, manifestações culturais que pudessem ir contra o regime Ditatorial. Diante disso, artistas de várias áreas começaram a migrar para a literatura infantil que, na época, ainda vinha ligada à literatura juvenil por um hífen que as fazia equivalentes, sendo ambas historicamente consideradas

como um gênero desprestigiado, de menos valor dentro das artes, de modo que não caberia a ele investigação mais minuciosa, nos mesmos moldes em que era feita às outras manifestações artísticas. “O historiador Joel Rufino, a atriz Lygia Bojunga, a socióloga Ruth Rocha, o jornalista Ziraldo” (VARGAS; SANTOS, 2008), todos esses migraram para o campo da literatura infantil, sendo este o lugar onde as críticas políticas ao regime vigente no período ditatorial poderiam ser feitas.

Pedro Bandeira, autor das literaturas infantil e juvenil brasileiras, nasceu em 1942, na cidade de Santos, São Paulo. Aos 18 anos, Bandeira, que foi ator antes de ser escritor, deixou sua cidade natal com o amigo Plínio Marcos, para lutar por sua carreira no teatro. Plínio obteve sucesso na área, mas Pedro não, tendo migrado para a escrita jornalística.

Bandeira viveu o período ditatorial, sendo perseguido como escritor e editor. Apesar disso, encontrou meios de driblar a perseguição da ditadura. Um exemplo disso se deu quando Plínio Marcos tentou montar a peça *Navalha da Carne*, sendo impedido pelo governo militar. No entanto, Bandeira fotografou a encenação da peça, publicando-a em forma de *fotobook* junto com partes do texto dramático, pela editora Senzala, driblando o interdito.

Em 1969, quando foi instituído o AI-5, Bandeira trabalhava na área jornalística. Porém foi impedido de continuar na profissão quando Médici determinou a necessidade de registro para o exercício do jornalismo, uma maneira de controlar as informações veiculadas sobre o governo. Pedro Bandeira é então fichado no DOPS. A partir daí, começou a trabalhar como redator na Editora Abril, local para onde iam muitos jornalistas que tiveram seus registros cassados pela ditadura. Foi também a partir daí que deixou de ser jornalista para se dedicar a produção literária. Seu primeiro livro foi *O dinossauro que fazia au-au!*, ampliação de uma narrativa curta que havia sido publicada em uma revista para crianças. A partir daí Bandeira se dedicou a produção literária para os públicos infantil e juvenil.

Ao longo de sua carreira, Pedro Bandeira foi autor de *best sellers*, como a série dos *Karas*, *A marca de uma lágrima* e *O fantástico Mistério de Feiurinha*, que, além do mistério – presente também em outras de suas obras –

, são marcados pela linearidade do texto. Em *De Piolho a Garrote*, porém, a marca composicional que se destaca é a presença de hiatos na escritura que deverão ser preenchidos pelo leitor, alguns dos quais nem mesmo este consegue completar.

O livro narra a história de Eduardo, um menino de aproximadamente 14 anos, que perde o pai do qual não se sabe o nome, e a mãe Mariana, em um acidente de carro em condições não esclarecidas, ocorrido enquanto iam para a cidade de Santos - São Paulo -, para tratar da assinatura de documentos, também não especificados. O menino então é enviado para a fazenda do Encantado, no Planalto Central brasileiro, para ficar sob os cuidados de sua avó materna, Ana, ou Nhá Nana, como descobre que ela é chamada, assim que chega ao local.

O garoto que era “Piolho na escola, Dudu em casa, Eduardo só na hora da chamada” (PG<sup>1</sup>, p. 2), se depara então com a poeira vermelha do encantado, com a qual conviverá, tentando fugir e a ela voltando durante toda a narrativa, uma poeira que ria, e que era representada pelo Velho Santinho, Santiago de Santelmo, um homem que se releva como uma incógnita ao longo da narrativa. A partir daí, o garoto que não era mais Eduardo, Piolho ou Dudu, passa a ser chamado de Garrote, nome com o qual estará em conflito, mas que não poderá rejeitar (PG, p. 10).

Nesse universo novo, completamente atrasado em relação ao resto do Brasil, sem luz elétrica, com jovens ainda não alfabetizados, e pessoas que não conhecem nada que exceda as fronteiras de difícil delimitação do Encantado, o menino conhece figuras como o capataz Carne Seca, a menina Rita e sua grande família comandada pelo incansável e esperançoso Cipriano, o indomável cavalo Asa Negra, a cozinheira, a copeira, e outras funcionárias da casa grande do Encantado, que não têm a autonomia necessária para decidir sequer sobre seus nomes, atribuídos por Nhá Nana que, por meio de sua ação de nomear, demonstra que ela decide sobre a vida e morte de seus funcionários (PG. p. 10), já que, conforme dito no início deste texto, basta nomear para que algo passe a existir.

---

<sup>1</sup> As citações referentes à obra *De Piolho a Garrote* aparecerão sob a sigla PG.

Em *De Piolho a Garrote* há uma simbologia que possibilita a construção da personagem Eduardo, em um processo de transformação que se inicia desde o momento em que ele se descobre órfão sendo, quase ao mesmo tempo, enviado à fazenda do Encantado. Simultaneamente, essa construção simbólica propicia a leitura da fazenda do Encantado, dirigida pelas mãos de ferro de Ana, a Nhá Nana, como uma metáfora para o Brasil, que desde o Golpe Militar de 1964 esteve sob a ameaça da repressão, além de outras manifestações de autoritarismo, como suplícios físicos medievais.

Diante disso, o presente trabalho se propõe à análise das formas de repressão presentes na narrativa *De Piolho a Garrote*, partindo da ideia de que o conhecimento manifesto na palavra – ou em sua ausência – é o catalizador que propicia tal controle. Para tanto, será utilizada a teoria de Michel Foucault que em seu livro *Vigiar e Punir* (1986) demonstra as mais variadas formas de repressão como meio de controle do indivíduo, variando de acordo com o período histórico em que se está inserido.

No primeiro capítulo será feito um histórico da literatura destinada para o público infantil, chegando até à recente divisão entre infantil e juvenil. Será observado aqui as diferentes manifestações de poder inscritas na literatura para esse público, desde as narrativas folclóricas, até o momento em que elas foram tomadas como histórias para crianças. Será discutido aqui, também, em que medida o adjetivo infantil é por si só restritivo e, conseqüentemente, repressor, e como a literatura juvenil seria um limite entre as literaturas infantil e adulta. Simultaneamente, será realizada uma associação entre a narrativa de Bandeira e o período ditatorial brasileiro, buscando estabelecer uma analogia entre o universo da fazenda do Encantado e seus acontecimentos internos com o Brasil 1964-1985. Essa discussão será feita à luz da teoria de Foucault.

No segundo capítulo, tentar-se-á discutir o que é o contemporâneo em literatura, mais especificamente na obra de Bandeira em questão, pautado no pensamento de Agamben (1996) de que o texto contemporâneo é aquele que está em um constante descontínuo, fazendo com que haja uma inquietação em sua leitura, causada aqui, em parte, pela ausência do compartilhamento de saberes analisada no capítulo I. Aqui será colocada também a questão do

nome das personagens e sua associação não só à sua possível personalidade como à sua função, buscando demonstrar que nem sempre nomear quer dizer identificar, nomear pode significar ser jogado na indigência.

Outro ponto observado, e que toma maior forma no capítulo III, é o autor como contemporâneo a partir de sua inquietude. Aqui se abordará também a questão do texto literário como um arquivo, segundo a teoria de Derrida, que desconstrói a noção de arquivo clássico, colocado no passado, e o põe no presente, como algo a ser revisitado e, a cada abertura, trazer novas informações que alteram a compreensão daquilo que se fazia conhecido à luz daquilo que até então era desconhecido. Aqui serão consideradas as reescritas de *De Piolho a Garrote, Na colmeia do inferno* (1991), *De punhos cerrados* (2005) e *Garrote, menino coragem* (2009), olhando cada uma delas como a gaveta de um arquivo que é aberto.

Por fim, em considerações finais, será retomado, em linhas gerais, o que foi discutido ao longo do trabalho, amarrando alguma ponta que tenha ficado solta e deixando possibilidades para o estabelecimento de futuras discussões.

## I - A literatura Infantil? (Considerações sobre o adjetivo INFANTIL e a resistência ao autoritarismo)

Desde sempre o homem aprende, em sua convivência com o outro, a dizer e calar. Para tanto, sempre teve que se reinventar nesse processo, de múltiplas maneiras, sendo uma delas a literatura, a arte da palavra. Por meio dela o homem pode criar muitos universos, conhecer vários lugares sem sair do lugar, prever acontecimentos, viajar em seu tempo e através dele. Um exemplo disso é *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley (1932), que consegue falar de uma degradação moral e social que, embora sempre tenha existido no mundo, passou a reinar em larga escala em uma época bem distante no tempo em relação ao lançamento da obra. Essa narrativa também exemplifica como há maneiras de, manipulando a palavra, falar de si ao falar do outro, de maneira que, muitas vezes, construindo outros universos, fantásticos ou não, pode-se construir, na verdade, um retrato fiel de si mesmo. A palavra, manifestação da linguagem humana, liberta e prende, por ser criadora e detentora de saberes do mais variados.

Em seu livro *Vigiar e punir*, Michel Foucault faz um detalhado estudo sobre a história do nascimento das prisões, iniciado a partir do histórico das diferentes manifestações de punições até a adoção da reclusão como praticamente única ação punitiva, independente da gravidade do crime cometido. Para tanto, ele coloca as relações de poder como essenciais na manutenção dessa condição, dentro daquilo que o filósofo denomina *microfísica do poder*, uma batalha constante que não só é exercida pelo dominante, como é confirmada pelo dominado (FOUCAULT, 1986, p. 29<sup>2</sup>).

O poder, segundo ele, propicia ainda que seja estabelecido um conjunto de saberes, saberes estes que são manifestos por meio da linguagem, seja em sua presença imediata, seja na sua ausência, onde somente se apresentam indícios para que outro sujeito se habilite a preencher as lacunas, formando

---

<sup>2</sup> Todos os trechos citados nesse subtítulo se referem à obra *Vigiar e punir*, de Michel Foucault. Para referência completa, consultar referências bibliográficas.

seus próprios saberes. Somente aquele que sabe algo adquire o poder de controle sobre aquele que não detém o mesmo tipo de conhecimento. Um exemplo disso é a contagem, campo de batalha que domina o psicológico de um sujeito a partir do que sabe a seu respeito (1986, p. 30). Dentro do campo literário, um ator importante nesse processo, além do autor, único e real detentor do conhecimento manifesto e oculto em sua obra, é o leitor, que também se torna autor em seu processo de leitura, significando e ressignificando tanto o que está posto diante de seus olhos, como aquilo que necessita de uma postura construtora, como um detetive que junta vestígios de um caso, interpretando-os para a formação de um sentido, único, embora possa ser reestruturado muitas vezes.

A literatura, dentro desse quadro, historicamente serviu à manutenção de uma determinada estrutura de poder, seja a vigente, seja sua contestação para que outra vencesse e ali se mantivesse. Durante a Idade Média, por exemplo, o texto literário era utilizado pela justiça para difamar os acusados de um crime. “Mas o efeito e o uso dessa literatura eram equívocos. O condenado se tornava herói pela enormidade de seus crimes largamente propalados, e às vezes pela afirmação de seu arrependimento tardio” (1986, p. 59). Aqui há o exemplo da palavra que, embora se queira afirmativa, torna-se subversiva, por sua própria contradição interna, pois o objetivo inicial, demonstrar o suplício do condenado, para, uma vez estabelecido o medo, manter o estabelecido, não se cumpre. Conforme afirma Foucault (Idem, p. 57), afora o suplício, textualmente demonstrado ou não, em nenhuma outra ocasião o povo se sentia mais distante do sistema e por ele ameaçado.

Dando um salto no tempo, durante o período ditatorial brasileiro o mesmo ocorreu. A palavra, meio pelo qual o homem se afirma, constrói e comunica por excelência, foi cerceada em suas múltiplas manifestações, passando apenas a servir a um sistema que, em seu nascimento, a usou para convencer o povo acerca de sua transitoriedade e, plenamente firmado, usou do poder que essa palavra ajudou a alicerçar para calar e punir qualquer um que a ela se opusesse. Porém, como ocorrido na chamada Idade das Trevas, o povo se mantinha distante e ameaçado, pela palavra que ouvia e mais, por aquela que era proibido de dizer, o que ocasionou a revolta e luta que, após

alguns ganhos e muitas perdas – principalmente humanas – chegou a vitória, voltando a ter voz para dizer livremente.

Um dos palcos que melhor desenvolveu tal dança de sons e silêncios foi a literatura infantil que, conforme se demonstrará a seguir, se aproveitou do desprestígio que possuía então para se posicionar contra os desmandos do poder político, equiparando-se, nesses termos, à literatura não-infantil, tanto em funcionalidade como em qualidade, uma vez que ambas tinham que se reinventar constantemente para continuar a dizer toda vez que tentavam lhes calar.

Partindo-se então dos pensamentos de Foucault acerca do poder e do saber que este gera ao se manifestar na linguagem, este primeiro capítulo se prestará a um breve histórico das literaturas infantil e juvenil, demonstrando tais relações. Se analisará também o texto de Pedro Bandeira, *De Piolho a Garrote*, visando demonstrar que tal texto pode servir como exemplo de literatura subversiva durante o período ditatorial brasileiro, por meio de uma analogia entre a fazenda do Encantado e seus habitantes, e o Brasil com seu povo e governantes, de modo que ambos os lugares – o real e o fictício – sejam entendidos como uma prisão a céu aberto, que obrigava aqueles que ali estavam a se reinventar na busca por uma realidade diferenciada.

### **1.1 A literatura infantil sem infância: a palavra como disseminadora de saber**

Há uma aparente contradição quando se faz uma tentativa de traçar um histórico do surgimento da concepção de literatura infantil. Na realidade, por si só a tarefa de conceituar o que é literatura, determinando seus limites, já não é algo fácil. Composta por vários gêneros de textos diferentes, uma das únicas coisas que talvez possa ser encontrada em comum entre todos eles, é o trabalho estético com a palavra, estética aqui como utilizada por Souza (1986, p. 27), que dentre outras definições possíveis, traz também a de forma, isto é, a literatura não se define como aquilo que é dito em particular, estando na maneira como este algo está posto perante seu leitor ou ouvinte.

Partindo-se do pressuposto de que há uma dificuldade aparente na denominação do literário, não há a expectativa de que haja uma facilidade na determinação do que seja o infantil dentro desse universo já tão difuso. É como se, assim como a literatura geral, a literatura infantil já estivesse posta, isso é, já definisse a si mesma pelo simples fato de existir. Porém, delimitá-la não é das tarefas mais tranquilas.

A ideia de literatura infantil está relacionada, de maneira inseparável, ao seu público leitor: a criança, e mais do que isso, à ideia de infância como uma fase particular da vida que, como tal, necessita de coisas direcionadas especialmente a ela. A origem desta categoria especial de literatura está colocada na Idade Média, quando o folclorista francês Charles Perrault percorre a Europa em busca do registro de narrativas orais das regiões pelas quais passou, lançando o que tomou-se como primeiro livro infantil, os *Contos da Mamãe Gansa*, publicado no final do século XVI (AMARAL; GAGLIARD, 2001. p. 16). Nesse livro, foram reunidas narrativas que se tornaram clássicas ao longo da história universal, embora tenham sido alteradas pela figura do autor representada por Perrault quando este resolveu registrar as histórias nascidas e criadas na oralidade. Porém, o descompasso em relação à ideia da origem da literatura infantil se dá a partir afirmação anteriormente realizada de que a literatura infantil está diretamente ligada a seu público, pois ainda não está estabelecido o conceito de infância como fase particular da vida, o que só ocorrerá duzentos anos depois, no século XVIII, quando a burguesia ascende na Europa como classe dominante. Dessa forma, cabe a pergunta: se não há infância, como pode haver a literatura destinada a ela?

A inexistência da criança na Idade Média se dá devido ao fato de não haver separação entre ela e o adulto. Muito cedo, já havia o preparo dos pequenos-adultos para a família, a qual também tinha concepção diferente. A ideia de linhagem era o principal, a preservação dos bens e do nome daquela família. Daí muitas vezes acordos de casamento serem firmados logo ao nascimento da nova prole. Os meninos, logo cedo aprendiam o ofício ao qual teriam de dar continuidade. As meninas, por sua vez, eram iniciadas nos trabalhos domésticos, já que seriam as responsáveis pela geração dos herdeiros, sendo mais festejados os nascimentos de filhos homens, uma vez

que, na sociedade patriarcal, seriam eles os responsáveis pela continuidade do nome. Já aí percebe-se a importância dada aos nomes, sendo este o portador da existência de um determinado grupo de pessoas.

A oralidade era bastante presente na época. Eram as histórias folclóricas as responsáveis pela transmissão de saberes que deveriam ser preservados. Aspectos sociais como os suplícios, que tinham no martírio do corpo sua principal base, estavam também presentes nas histórias passadas de pessoa a pessoa, como o reflexo do tempo histórico no qual estavam imersos. Isso pode ser observado na versão do conhecido conto *Chapeuzinho Vermelho*, cujo primeiro registro escrito foi feito por Perrault, trazida por Corso & Corso, em seu livro *Fadas no divã* (p. 15).

A presença do fatiamento do corpo da avó e do armazenamento de seu sangue que será posteriormente ingerido pela menina, que não tem o nome de Chapeuzinho Vermelho como nas versões da narrativa que chegam à atualidade, podem ser tomadas como representações dos suplícios físicos sofridos por aqueles que cometessem algum crime, como o ritual de esquartejamento cuja descrição é dada por Foucault no capítulo I de seu livro *Vigiar e punir* (1986, p. 11).

Vê-se aqui como a presença da ameaça de um castigo, o suplício do corpo, é afirmado no interior da narrativa, demonstrando o utilitarismo das histórias folclóricas como carregadoras dos saberes socialmente tidos como corretos. Se atualmente é impensável o esquartejamento de um sujeito em praça pública, durante a Idade Média esse era um espetáculo que deveria ser visto por todos, para que o exemplo afastasse da pessoa a ideia da prática de algum crime.

É esse utilitarismo presente nas narrativas folclóricas, que por serem detentoras de alguma espécie de conselho são definidas por Walter Benjamin como as verdadeiras narrativas (1997, p. 200), que será aproveitado quando se tem o surgimento da ideia de infância. Daí, talvez, ter-se considerado o livro de Perrault como o primeiro infantil, independente de sua ligação com a até então inexistente de ideia de infância. Dessa forma, seu livro não foi infantil, mas infantilizado.

“Uma vertente que predominou dentre as visões que se criaram da criança é a de que ela seria incapaz de pensar por si mesma, um ser que não é, mas será” (SILVA, 2012. p. 20). Daí a fase da vida que representa esse público ser chamada de infância, cuja origem latina, *infantia*, quer dizer ausência de fala. Sendo assim, essa seria a fase daquele desprovido de saberes próprios, uma tábula rasa pronta a receber conhecimento, papel para o qual as narrativas folclóricas se prestariam muito bem.

Foi então que, em 1812 e 1815, os irmãos e filólogos alemães, Jacob e Wilhem Grimm, publicavam, em dois volumes, sua própria coletânea de contos populares, também recolhidas do folclore europeu. Os *Contos da infância e do lar*, além de novos contos que não foram coletados por Perrault, como *Branca de Neve*, trazia também alguns que este já havia apresentado, porém com uma nova roupagem, como *A Bela Adormecida* e *Chapeuzinho Vermelho*. Pelo título da coletânea, já é possível observar que as narrativas populares compiladas por aqueles que ficaram conhecidos como os Irmãos Grimm, já têm como públicos determinados o infantil e o familiar. Era a concretização da necessidade de uma literatura voltada para a criança.

Além do surgimento da infância e da família, a criação da instituição escolar como meio para prover a educação para essa então nova categoria humana, é um dos fatores predominantes para a delimitação de uma literatura própria para a criança. Como foi escrito até aqui, esse tipo de texto é, desde sua origem, valorizado em função de um utilitarismo, de modo que nesse novo momento histórico não há nada de novo em relação a isso. Além de servir a alfabetização e ao trabalho gramatical, os textos destinados aos pequenos seres deveriam continuar trazendo em suas linhas as características morais vigentes no período, a obediência às regras, a maneira como comportar-se, a maneira como a criança deveria ser para que o seu *vir a ser* não seja comprometido: boas crianças, maior probabilidade de ser um adulto brilhante.

Há aqui novamente uma dominação do saber: o adulto sobre a criança. Não é a figura daquele que sabe mais sobre o que sabe menos, mas uma concorrência ainda mais desleal, isso é, o texto é produzido unilateralmente daquele que sabe para aquele que a tudo ignora. Diante disso, torna-se

justificável as alterações textuais que desprezam as características do conto fantástico presente nos clássicos de Grimm e Perrault, como o objeto mágico, os auxiliares e mesmo os atributos das princesas, que em adaptações cinematográficas como as de Walt Disney, passam a ser seus nomes de batismo.

O psicanalista Bruno Bettelheim, em seu livro *A psicanálise dos contos de fadas*, diz que os contos de fadas – aqui chamados de contos maravilhosos – auxiliam as crianças em seu processo de amadurecimento por coloca-las em contato consigo mesmas e com diversas situações que certamente enfrentarão ao longo de suas vidas, como a morte e as transformações físicas e psicológicas pelas quais estão fadadas a passar dado a sua condição de mera e simples humanidade (2002, p. 12). Ao tirar dos contos de fadas tais características e decidir com o que a criança pode ou não entrar em contato, o adulto afasta dela a possibilidade de desenvolvimento de um ser pleno, criando alguém crivado, o qual só sabe como reagir diante das situações que lhe foram apresentadas por aquele que teve o poder de lhe educar, ajudando-o na tessitura daquele saber que lhe julgasse apto a adquirir, e como ressalta Foucault por diversas vezes ao longo de sua já referida obra, um saber plenamente instituído e socialmente aceito determinará toda uma economia dos castigos, que será determinante na constituição do sujeito.

É possível perceber, dessa forma, que a literatura infantil, desde sua origem, é marcada por um caráter utilitarista e, portanto, ao ter ao seu lado o adjetivo infantil, pode ser altamente repressora. Porém, aproveitando-se do alto desprezo que tal categoria de texto sempre sofreu pela elite intelectualizada, muitos se aproveitaram para desafiar a sociedade dominante ao longo da história. O caráter utilitarista da literatura infantil – e também juvenil – passa a ser aproveitado de maneira libertária.

## **1.2 A ditadura: A volta da Idade das Trevas e o surgimento de novas maneiras de expressar**

A partir do ano de 1964 o Brasil passou a assistir uma progressiva perda de seus direitos políticos e sociais. No dia 31 de março desse ano ocorreu o

que posteriormente ficaria conhecido como Golpe Militar com o discurso de evitar a instituição do poder comunista no Brasil, poder esse que vinha se estabelecendo desde o fim da segunda guerra mundial segundo os golpistas. O presidente João Goulart foi destituído do poder, indo se exilar no Uruguai, e sendo substituído por uma junta militar composta por Francisco de Assis Correia e Melo (aeronáutica), Augustos Rademaker (marinha) e Artur da Costa e Silva (exército), todos representantes do alto escalão militar.

A partir daí o que pairou sobre a população brasileira foi a ausência da liberdade de expressão. Por meio dos chamados Atos Institucionais, os militares passaram a dar legalidade a ações não previstas na constituição. O primeiro deles, AI-1, estabelecia maneiras de controle social, como a cassação de direitos políticos do cidadão, assim como a demissão ou aposentadoria de funcionários públicos (NAPOLITANO, 1998, p. 16). Desde então, o Brasil teve de se calar, se não completamente, passou a dizer somente o que não seria proibido pelo governo às claras, tendo que criar suas próprias maneiras de driblar o interdito.

Apesar disso, não raro muitos músicos, intelectuais, jornalistas, entre outros, eram perseguidos, torturados e mortos, quando não exilados, acusados de subverter a ordem para auxiliar no estabelecimento de ideais comunistas na cultura política nacional. Exemplo disso são os músicos Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, e muitos outros.

Se a livre expressão era punida inclusive com a morte, como seria possível declarar ideias contrárias ao regime? A saída encontrada por muitos autores foi seguir os passos de Monteiro Lobato e migrar para a literatura infantil. Nesse momento, o desprestígio que esta sofria foi a grande arma utilizada por esses intelectuais para manifestar suas opiniões. Embora pudesse parecer um retorno à Era das Trevas – o que realmente ocorria sob certa perspectiva -, começa-se então a enxergar uma luz no fim do túnel, pelo menos no que concerne à divulgação de opiniões.

Devido ao golpe, puderam ser conhecidos os trabalhos, por exemplo, de Lygia Bojunga, que embora fosse socióloga, encontra aí seu refúgio. Aqui pode-se observar concatenada a ideia de que o saber liberta e ao mesmo

tempo aprisiona. Em uma mesma época, o saber militar permitido por meio de seus sucessivos Atos Institucionais possibilitava que ele pudesse calar todos aqueles que se opusessem a ele. E esse mesmo saber anuncia o nascimento de um novo tempo, em que pessoas buscavam meio de ter voz, apesar de lhe ser imputado o silêncio.

Conforme já colocado anteriormente, é em meio a esse cenário que se dá o lançamento da obra *De Piolho a Garrote*, de Pedro Bandeira, autor que, se não foi levado às literaturas infantil e juvenil diretamente por meio da tentativa de dizer o que lhe foi reprimido, teve contato com as mazelas do regime Militar como ator e redator, de modo que é ao ser cassado como jornalista que se depara com a escritura como atividade principal. Portanto, esse texto se mostra como algo em particular no interior de sua obra, principalmente devido à construção e gradação de imagens, assim como a utilização de símbolos na tessitura textual, o que lhe concerne uma alinearidade diferenciada. Sabendo ser característica de Bandeira a linearidade, isso leva à questão: por que a mudança tão radical na escrita de um autor? Tal transformação teria relação com uma maneira diferenciada de apresentar sua criticidade no interior da sua prática literária?

### **1.3 *De Piolho a Garrote*: um diferente em meio a uma escritura linear**

Tinha sido um professor. Um ser humano. Dos melhores.  
Agora nem parecia um homem. Era apenas um cadáver. Brutalmente  
massacrado. Uma massa de sangue, retorcida e pisoteada, jogada na  
calçada como um fardo de roupa suja.  
Naquela manhã de junho, as aulas no Colégio Elite  
começaram de modo trágico demais.  
Alguém lembrou-se de cobrir o corpo com jornais. As manchetes  
falavam de violência urbana.  
(BANDEIRA, 1996. p. 5).

O texto acima é um excerto do capítulo inicial do livro *Pântano de Sangue*, de Pedro Bandeira, em que se apresentam algumas das características principais da literatura juvenil produzida pelo autor: o mistério a ser desvendado no percurso da narrativa, e a linearidade na tessitura do texto.

*Pântano de sangue* é um dos cinco livros a compor a série dos *Karas*, os cinco estudantes do Colégio Elite, que auxiliados pelo detetive Andrade, policial um pouco atrapalhado, embora excelente profissional, resolvem mistérios que surgem em sua frente, mistérios esses sempre relacionados a um fato histórico ou a fatores sociais relevantes, nesse caso, a destruição do Pantanal brasileiro e o narcotráfico, que deixavam como vítimas pessoas das mais diversas naturezas.

Nessa série, há a obediência a uma quantidade de “regras” que aparecem comumente nesse gênero de texto: o adulto atrapalhado, que ajuda ou é ajudado pelas crianças espertas que, obviamente, serão as protagonistas do texto. Há também a aventura a ser vivida, outro universo físico a ser explorado pela criança da cidade, além do grupo de adultos ruins a serem derrotados, pois em momento algum se define alguma outra criança ou jovem como alguém detentor de características ruins. É como a crença do bom selvagem rousseureana, em que o jovem é naturalmente bom, somente ao tornar-se adulto ele pode se corromper, tornando-se aqueles a quem deverão enfrentar e vencer.

À frente do olho são do Piolho, a figura do diretor parecia insegura, algo trêmula e seus lábios não sabiam como continuar. Por dentro do olho fechado, dolorido, uma imagem começou a se formar e foi ficando nítida aos poucos. Asfalto. Ferros retorcidos. Estilhaços de vidro. Sangue...  
- Eduardo, é duro... um acidente...  
Piolho quase pôde ouvir uma freada longa como um guincho de um porco sendo sacrificado. O asfalto ia se tingindo de vermelho. Um rio vermelho. Uma cachoeira vermelha. Um mar vermelho cobrindo a estrada, descendo pela encosta, escorrendo pela mata atlântica e indo tingir de sangue as águas poluídas do Gonzaga.  
Trombada. Tromba-trombada. Sarrafada. Sarra-sarrafada, sarra-trombada, tromba-sarrafada...  
Morte. (BANDEIRA, 1984. p. 3)

O trecho acima destacado é a descrição da imagem construída por Garrote ao saber da morte de seus pais, que sofreram um acidente de carro quando iam à cidade de Santos, litoral paulista, para fazer uma assinatura de documentos não especificados em momento nenhum da narrativa. Assim como o trecho destacado de *Pântano de sangue*, este trata da apresentação da

morte de alguém, personagens que, embora iniciem a narrativa já fora dela, serão de suma importância para o desenvolvimento de ambos os romances. Além da ausência do mistério a ser resolvido no segundo texto, há também a construção da imagem da morte. Enquanto o primeiro desenvolve a comparação entre o corpo do professor e um saco de roupa suja jogado na calçada, o segundo lança palavras que constroem a imagem não do que de fato se podia ver, mas da percepção que o filho teve ao imaginar a morte dos pais.

Chama a atenção, por exemplo, que Eduardo, que estava com um dos olhos inchado devido a uma briga que tivera no intervalo do colégio, comece a formar a imagem não por meio do olho bom, mas “por trás do olho fechado”, e não é a construção dos detalhes da batida que lhe são contados. Ele apenas sabe que houve um acidente, e várias palavras são colocadas, de modo que a imagem também se construa na cabeça do leitor. “Asfalto. Ferros retorcidos. Estilhaços de vidro. Sangue”(PG, p. 3). A justaposição das palavras auxilia nesse processo como se, ao ler cada uma delas, uma das ações que elas representam seja executada. Há ainda uma gradação em relação ao vermelho do sangue, que se inicia com *um rio*, aumentando o volume para uma *cachoeira*, tornando-se por fim um *mar*, que desagua no Gonzaga, no processo natural das águas doces do rio que correm para o mar.

Pode-se perceber aqui que não há a linearidade presente no primeiro texto, o que ocorre, como já foi salientado, porque as descrições não são feitas em detalhes, mas com um jogo de palavras que amplia a visão da personagem perante seu próprio universo, assim como do leitor e suas possibilidades de entrar em contato com ele. Essa atmosfera inicial permanecerá ao longo de toda a narrativa, em um jogo em que nada é dado, sendo tudo construído, em uma tessitura onde não há um narrador que conhece sobre todo um universo, mas um universo que é desconhecido até mesmo do narrador, dos personagens, do leitor, mas que tem uma detentora, uma grande conhecedora que, por privilegiar-se de um saber único sobre esse universo, manipula as personagens e as situações. Essa é Nhá Nana, avó de Eduardo que fica encarregada pela educação do menino após a morte de seus pais.

Na maioria dos livros escritos por Bandeira, os mistérios são explicados tanto ao longo da narrativa quanto em seu final, de modo que nada fica omitido do leitor, o que acontece de maneira totalmente inversa na história de Eduardo, que desconhece boa parte daquilo que se refere a si mesmo, sensação que também persegue o leitor que, mesmo ao fechar o livro, fica com a impressão de que algo está oculto. Além disso, os poucos segredos que são revelados fogem do convencionalismo da narrativa de aventura. Não se descobrirá nenhuma negociação ilícita de Nhá Nana, ou qualquer crime que ela tenha cometido que fosse de conhecimento de Velho Santinho, motivo pelo qual este era respeitado por aquela que parecia uma bruxa, por ter olhos em todos os pedaços de sua propriedade. Em *Garrote*, tudo fica sugerido, sem que nada se esclareça, semelhantemente ao processo ditatorial, em que embora houvesse certezas sobre determinados acontecimentos, dificilmente seriam conseguidas provas a seu respeito. Tudo poderia ser conhecido, mas nada poderia ser provado.

A dúvida inicial aqui apresentada está na morte dos pais de Eduardo. Ele, desconhecido. Ela, Mariana. Ambos iam para a cidade de “Santos, assinar não sei o quê” (PG, p. 3). Além disso, a descrição do velório do casal não deixa perceber qualquer característica visual que pudesse identificar as pessoas que ali estivessem:

O ambiente estava na penumbra. Piolho só podia ver silhuetas de pessoas dançando pelas paredes à medida que a brisa da noite balançava a chama das velas. Todas cochichando que era para não acordar o casal de cadáveres. (...)

Estava abafado. Lá fora, alguns homens contavam piadas, que é o que fazem todos os homens em todos os velórios. Uma gargalhada externa juntou-se a um soluço fingido ao lado dos caixões. (PG, p. 6)

Aqui ainda tem-se a impressão de que as pessoas que ali estavam não o faziam de maneira verdadeira, mas como que a verificar se as coisas ocorriam como esperado. Além disso, não é comum a contação de piadas ou gargalhadas em meio a um velório. O que se tem é a impressão de estar em um ambiente falso, com pessoas que agem de maneira ensaiada, como numa peça macabra, pois se tratava do velório de um casal que morreu sob circunstâncias não esclarecidas.

Assim como os pais de Eduardo, durante o período ditatorial muitas pessoas morreram em “acidentes” não explicados. Um exemplo disso foi aquele que matou a estilista brasileira Zuzu Angel, que durante um certo período de tempo esteve em busca de seu filho, Stuart Angel Jones, preso político que, segundo testemunha do também preso político Alex Polari de Alvarenga, foi torturado pelos militares em busca de informações, uma vez que o rapaz pertencia ao MR-8<sup>3</sup>. Apesar de nunca ter obtido notícias reais a respeito do filho, Zuzu persistiu em sua busca, até morrer em um acidente de carro na saída de um túnel no Rio de Janeiro. Embora considerado dessa forma, esse acidente seria muito oportuno, uma vez que, com ele, foi silenciada de maneira definitiva a voz de uma mãe, cujo filho ou seu corpo jamais foi encontrado. Tais fatos podem ter incidido sobre o processo criativo do autor, podendo sugerir uma resposta à pergunta sobre a mudança linguística na escrita de Bandeira. Seria uma tentativa de reação ao sistema, dizendo aquilo que tentavam calar.

Em meio a tudo isso, na narrativa, urge a necessidade de enviar Eduardo para outro lugar. É como se o garoto tivesse de ser afastado dali antes que algo fosse descoberto, e ele passasse a compartilhar dos reais acontecimentos que levaram seus pais. Alzira, a enjoativa tia paterna do garoto, a todo o momento se justificava e se desculpava por não querê-lo ali, dizendo sempre que estar junto a sua avó, na zona rural de Goiás, seria o melhor para ele. Parece uma necessidade perene tirar o menino da cidade de São Paulo e enviá-lo para o mais longe possível, e o quanto antes isso fosse feito, melhor.

E devido a essa pressa, Eduardo é então enviado a uma prisão à céu aberto, a fazenda do Encantado, propriedade de sua família, dirigida por sua avó. Entretanto, o trajeto do rapaz não foi feito de maneira comum. Ao chegar ao aeroporto de Congonhas, São Paulo, não era sua tia Alzira ou seu tio

---

<sup>3</sup> MR-8: Movimento Revolucionário 8 de outubro: movimento que participou da luta armada durante a Ditadura Militar, tendo como principal objetivo a criação de um estado socialista no Brasil, sendo composto, principalmente, por estudantes.

Arnaldo quem o estavam esperando, mas bilhetes que eles deixaram, desculpando-se por não poderem estar lá para se despedir do menino (PG, p.8). O mesmo ocorreu em sua chegada ao Encantado, pois um bilhete fora entregue ao motorista do ônibus que levara Eduardo, dizendo-lhe o ponto em que ele deveria ser deixado para que alguém o levasse (PG, p. 9). Em termos práticos, pode-se estabelecer aqui uma relação com prisioneiros torturados que jamais conheceram seus reais algozes, mas seus subordinados que, como os bilhetes de Eduardo, tratavam de concretizar seus destinos.

#### **1.4 Encantado: a prisão a céu aberto**

Em pouco tempo a vida de Eduardo havia mudado completamente. Não só a dele. Se o menino for tomado como uma representação do povo brasileiro, o mesmo ocorreu a partir do dia 31 de março de 1964. Assim como o garoto do dia para a noite ficou órfão, o Brasil, do dia para noite, teve uma mudança em sua estrutura político-governamental, e não mais poderia decidir a respeito de seu futuro.

Como o menino Eduardo, Jango também teve como primeiro destino a cidade de Brasília, na sua tentativa de chegar a Porto Alegre, onde tinha maior apoio político para tentar resistir e desarticular o golpe. Entretanto, sem sucesso, o presidente foi se abrigar no Uruguai, enquanto o presidente da Câmara, Ranieri Mazzilli, assumia provisoriamente a presidência do país, concretizando o Golpe Militar (NAPOLITANO, 1998. p. 13).

Como já foi dito, Eduardo, por sua vez, fora colocado em um ônibus e deixado no meio do caminho, onde alguém iria encontrá-lo. Eduardo se deparou então com seu oposto, um velho risonho perante a um menino que não tinha motivos para rir, já que tinha visto sua vida inteira se transformar. Era sua chegada à fazenda do Encantado.

Apesar de ser uma imensa fazenda, são justamente as dimensões do Encantado que lhe assemelham a uma prisão. Logo na chegada, após muito andar sobre a “poeira vermelha” que se apossa dos ossos daqueles que

convivem com ela por muito tempo, sendo difícil delimitar quanto tempo seria necessário para que isso ocorresse, o não mais Eduardo, mas Garrote, questiona sobre o quanto ainda faltava para alcançar as terras do Encantado, sendo informado de que todo aquele tempo, desde que fora encontrado pelo Velho Santinho, estavam andando sobre o Encantado (PG, p. 17). Posteriormente, quando Garrote tenta fugir, após muito andar, o garoto é novamente encontrado pelo Velho Santinho, de modo que entende que, por mais que estivesse andando há muito tempo, não conseguira encontrar os limites da fazenda, se encontrando ainda sobre o solo que desejava ardentemente abandonar (PG, p. 60):

Cavalgou sem destino nem direção. Queria fugir, queria aumentar cada vez mais a distância entre ele e o inferno do Encantado (...). A paisagem não mudava. À sua frente, só havia o pó do cerrado, árvores tortas e vegetação verde-escura. E atrás, e dos lados, sempre as mesmas árvores, sempre o mesmo pó, sempre a mesma vegetação ressecada.

Outro elemento que é muito presente na fazenda do Encantado é o mar, mas não como presença real, mas como uma ausência que se quer existente. É como se, ao desejar o mar, pudessem alcançar a liberdade que é impossível no cerrado. Mas o símbolo maior dessa prisão está em sua líder, Nhá Nana.

Apesar de Nhá Nana passar a comandar a vida de Garrote, ela quase nunca lhe dirigiu a palavra. A descrição inicial que o narrador faz dessa figura, a detentora da vida de todos os personagens do Encantado, era como de uma sombra, assim como aqueles que a cercavam. A figura de Nhá Nana sobre a casa grande, e todos os outros a seus pés, lembra o dispositivo prisional descrito por Foucault, o panóptico<sup>4</sup>, em que o prisioneiro sempre tem a dúvida

---

<sup>4</sup>Dispositivo prisional construído com o setor administrativo no centro do edifício, com celas, individuais e separadas por paredes entre elas, mas com uma grade frontal que apontava para o setor de administração. Este, por sua vez, tinha vidros fumê em ao seu redor, de modo a permitir a visualização do preso a todo momento, sem que, no entanto, este tenha a certeza de estar sendo ou não observado.

de estar ou não sendo observado (FOUCAULT, 1986. p. 178). Nhá Nana, como sombra que era, poderia perseguir a todos, sem que ninguém soubesse onde ela estava.

A figura decidiu que o novo nome do menino seria mesmo Garrote, como determinado por Velho Santinho, decidiu também que ele deveria banhar-se e depois jantar. Decidiu ainda que a primeira refeição do menino deveria ser solitária e, como em uma real prisão, o menino não deveria, contraditoriamente, ficar sozinho, pois mesmo durante seu sono, os sons da fazenda lhe acompanhavam. Era como se, devido à morte de seus pais, Eduardo, agora Garrote, tivesse realmente que pagar por algum crime. Nhá Nana a tudo decidiu, mas sem se dirigir ao neto, como um comandante, que dirige a vida de seus prisioneiros, sem que seja necessário manter contato direto com eles.

Pode-se aqui estabelecer uma relação com os departamentos prisionais do período ditatorial, que retiravam as pessoas de seus ambientes de convívio, enviando-os para prisões sem que, muitas vezes, lhes fossem explicado claramente o motivo pelo qual estavam ali, embora tudo estivesse subentendido.

Esse medo que pairava na fazenda do Encantado e, analogicamente no Brasil, traz a presença de características da cultura de repressão medieval, que além do não dizer efetivado pela voz da Igreja, trazia os mecanismos de tortura física. Era o suplício do corpo que, conforme já demonstrado nesse texto, sempre estiveram presentes na literatura infantil, dado a formação moral a qual esta sempre se dedicou.

Entretanto, no período Ditatorial, a presença de metáforas do suplício físico sofrido por indivíduos não se dedicava à formação moral, mas à denúncia social. Uma das expressões artísticas em que essa manifestação esteve mais presente foi a música, que tem em letras como *Para não dizer que falei das flores*, de Geraldo Vandré, um exemplo de hino seguido pela sociedade da época que lutava contra o regime. A literatura, de maneira geral, também aderiu a esse coro. De acordo com Ferreira Gullar, em entrevista concedida ao jornal *A tarde*, a repressão, por obrigar que os intelectuais da época

encontrassem outras maneiras de se expressar, acabava “auxiliando” no processo de produções de maior qualidade estética, que poderiam vir a se destacar na obra de um determinado autor, sendo esta uma das únicas maneiras de driblar o interdito (ANDRADE, 2009).

A palavra de ordem aqui, que na verdade é extremamente temida pelo militarismo, é a subversão. Porém não há texto neutro. Mesmo quando o texto apoia a ideologia vigente, está aí a sua própria manifestação ideológica. Em relação aos contos de fadas, por exemplo, a subversão ocorre principalmente no que concerne às relações sociais, em que as virtudes são dadas aos pobres e os defeitos aos ricos, ou mesmo na posição da mulher, sendo esta quase sempre a detentora da resolução dos conflitos que a narrativa apresenta (MACHENS, 2009. p. 52-53).

Em *Garrote*, há uma semelhança a esse aspecto dos contos de fadas se Nhá Nana for tomada como o oposto do que se espera da figura feminina, fugindo do estereótipo da mulher submissa. Na fazenda do Encantado é ela quem subjuga, não havendo aí espaço para que outro aja da mesma maneira. A *abelha rainha da colmeia do inferno*, pode, inclusive, ser comparada à Rainha de Copas, de *Alice no País das Maravilhas*, mulher tirana que impõe o medo como sentimento predominante à sua corte (*op. cit.* p. 57).

Assim como os departamentos de tortura do período ditatorial, como o DOI-CODI, e o Departamento da Morte do Rio de Janeiro, que embora negassem suas práticas abertamente, tiveram licença do governo para matar muitos que considerassem subversivos, agia Nhá Nana. Os castigos físicos não eram práticas incomuns no Encantado, bastando que algum dos moradores da fazenda ousasse qualquer maneira de exceder os limites daquelas terras, mesmo que não fisicamente. Era Nhá Nana que mandava “na vida e na morte” daqueles que a cercavam (PG, p. 18), podendo ser ela uma analogia do regime, que tinha nas mãos o poder de manter ou não alguém vivo.

Emblema de tal situação é a família de Cipriano. O local destinado aos suplícios físicos que, na Idade Média ocorriam em praça pública, e no período ditatorial, ocorriam “secretamente” nos departamentos acima mencionados, era

a parte fronteira da casa grande, o que aproximava novamente a cena à descrição do panóptico, uma vez que do alto, a abelha rainha conseguiria ver todos, embora ao mesmo tempo todos também pudessem vê-la. Nesse mesmo local onde Garrote fora recebido em sua chegada ao Encantado, desenrola-se a primeira cena de castigo físico sofrida pelo patriarca da família de empregados.

Nhá Nana, impassível, olhava para o homem caído, como um juiz de algum tribunal do inferno. Ao lado do réu, Carne Seca era o algoz, brandindo o chicote como se ele fosse um machado pronto a degolar aquele homem, *que já estava condenado antes mesmo de começar o julgamento.*

- Quer dizer que o senhor vendeu a vaquinha...

(...)

- Vendi sim, Nhá Nana... com sua licença...

Os olhos da velha fuzilaram o homem:

- Com minha licença não! *Sem minha licença!*

(PG, p. 56-57 – grifos meus).

No trecho acima encontra-se em destaque o motivo para que Cipriano estivesse sendo julgado em um processo que não encontraria validade legal fora dos limites da fazenda: o homem realizara uma transação comercial de um animal que era seu, porém não havia pedido autorização para Nhá Nana para se desfazer de seu próprio bem. Entretanto não fora somente a surra dada no homem que constituiu seu castigo, pois não seria humilhação suficiente para fazê-lo lembrar de seu ato subversivo: viver sem autorização prévia para fazê-lo. Para enfatizar ainda a personificação da crueldade presente em Nhá Nana, o narrador utiliza-se de comparações, aproximando aquela cena de um tribunal do inferno, e mostrando que, independente da resposta dada por Cipriano, sua sentença já estava definida.

O ritual de crueldade permaneceu pois, após mandar soltar o homem, fazendo-o acreditar em um “perdão divino”, e mesmo tentando dar à fazendeira o dinheiro recebido pela venda como meio de desculpar-se pelo seu “erro”, ouviu sua sentença, sem que ninguém pudesse auxiliá-lo.

- Esse dinheiro é seu, e você vai sair daqui levando tudo aquilo que lhe pertence. Cada nota. Carne Seca! Pegue o homem. O dinheiro é dele e

ele vai leva-lo. Dentro dele! Faça o homem comer o dinheiro que é dele!  
Nota por nota!(...)

- Quando ele terminar a *refeição* ponha-o para fora do Encantado, Carne Seca. Ele e toda a sua maldita raça. Se amanhã de manhã ele ainda estiver por aqui, toque fogo em tudo. Na casa, nas tralhas, nos cães e nas galinhas.

(PG, p. 59 – grifo meu).

Ao optar por colocar frases curtas, o autor deixa claro a natureza incisiva das ordens dadas por Nhá Nana, de modo que não haveria espaço para contestação. Além disso, ao dar a seu ato de crueldade o nome de refeição, o autor se utiliza de extrema ironia, por colocar uma das fontes da vida, o alimento, no mesmo patamar que a humilhação imputada ao homem que continuava prostrado a seus pés, de modo que, mesmo que a ordem de abandonar as terras não fosse dada, seria certamente executada, dada a vergonha pela qual o homem passara. Porém, como um bom repressor, seu ato tem de ser exemplar, de modo que não devem restar dúvidas para ninguém de que o que ocorria ali se dava somente devido à sua vontade e mais, pela tentativa de que algo fosse executado sem a sua aprovação. Era, de certa forma, a maneira como agiam os órgãos responsáveis pela censura, que determinavam, por exemplo, qual a música poderia ser tocada livremente ou qual peça de teatro poderia entrar em cartaz sem sofrer alterações, de maneira a ficar claro para os demais que exercessem aquela mesma atividade quais as regras a serem seguidas caso quisessem que algo fosse posto em circulação sem conseguir qualquer problema. Era o governo mostrando sua força de controle.

Apesar disso, havia ainda aqueles que resolviam persistir em seu desafio à autoridade governamental. Tal representação, na narrativa, permanece em Cipriano, que após toda sua humilhação resolve roubar Asa Negra, cavalo que, embora extremamente arisco e recém adquirido, era um dos tesouros recebidos por Nhá Nana, em suas parcerias comerciais com Nhô Tadeu, fazendeiro da região. Mas, capturado pelo capataz Carne Seca, Cipriano é novamente apresentado à tortura física e psicológica da fazendeira.

- Desamarre o homem, Carne Seca. E que ele saia daqui levando o que veio buscar.

Sem compreender tanta generosidade, todos olhavam Nhá Nana, prendendo a respiração.

- Se ele veio buscar o Asa Negra, que leve. Mas montado!

*A compreensão do castigo foi crescendo penetrando lentamente em todas as cabeças, foi crescendo, até empalidecer todas as faces. Lentamente, a roda foi se abrindo para dar espaço ao novo carrasco nomeado: o grande cavalo negro.*

(PG, p. 77 – grifo meu).

Aqui novamente tem-se a utilização da ironia no tocante à bondade, que é apresentada como a representante da velha expressão “tirar doce da boca de criança”, uma vez que se antevê a liberdade para que seja eleito um carrasco que a tirará definitivamente. A parte em destaque demonstra novamente uma gradação imagética, dessa vez confirmando a ideia de que um castigo físico e moral, quando é de conhecimento de todos, por meio da imputação da sensação de medo, suprime dos demais a vontade de subverter a ordem vigente. A gradação do castigo também se faz presente, indo da humilhação à condenação à morte, mesmo que esta fosse considerada ilegal perante a justiça.

Diante dessa situação, o único que se propõe a desafiar Nhá Nana é seu neto, Garrote. O garoto, que a essa altura da narrativa já passara por intensas transformações psicológicas, pode não mais ser considerado um garoto. O primeiro sinal do “envelhecimento” do menino se dá quando ele conhece Ritinha, cabocla que compreende em si toda a fé e esperança na existência de um futuro, podendo ser a menina um símbolo do sentimento que dominava os que esperavam que houvesse um fim para aquele período de trevas. Ele, Garrote, sabia, entretanto, das dificuldades que aquele lugar – ou época – impunha, e que ele, por mais que não quisesse, estava entranhado ali.

Garrote montou e deu uma última olhada para aquela menina. Ritinha, sorrindo como criança, recheada de esperanças e fé no futuro.

Sentiu-se um velho. A menina esperava muito mais da vida do que ele. Tinha amigos, *tinha pais* e esperança. Ele não tinha nada.

(PG, p. 37-38 – grifo meu).

Ritinha era uma menina, trazia em si a inocência da infância, a ausência de saber tida como própria da idade. Ela não sabia ler, não conhecia qual o

funcionamento de um elevador, era apresentada ao mundo por meio das analogias relativas ao que lhe era comum, como uma criança. O principal, entretanto, está no fato de Ritinha conhecer sobre sua origem. Sua vida era aquilo que estava diante de seus olhos, como uma pessoa sem instrução para o que fosse além de seu universo, diante de um sistema manipulador. E foi essa ausência de conhecimento de suas reais intenções que propiciaram que parte da população aceitasse ou apoiasse o golpe militar, a inocência perante a existência de um futuro melhor. Garrote, ao contrário, parece alguém cuja alma a experiência destruiu, um viajante, alguém que conhecia o mundo de fora e tinha ciência da crueldade do universo no qual ambos estavam imersos, seja este ficcional, seja o mundo real ao qual ele pode se associar.

A partir daqui Garrote assume o espírito libertário próprio daqueles que lutavam contra o regime militar. Em duas situações isso fica mais evidente. Acima foi falado a respeito dos castigos imputados a Cipriano quando ele desafiou Nhá Nana. Em ambos os casos há a interferência de Garrote, na tentativa de evitar as injustiças praticadas pela ditadora do Encantado. Na primeira vez, o já não mais garoto impediu que Carne Seca, o capataz da fazenda, chicoteasse Ritinha (PG, p. 57). Aqui, pode-se juntar parte daquilo que foi posto, de modo a fazer a leitura de alguém que busca a justiça evitando um maior massacre da pequena esperança ainda existente, mas que começa a se desfazer diante dos maus tratos que vê diariamente. No segundo momento, embora a coragem ainda se faça presente, a repressão aumenta, pois Garrote é impedido de correr em auxílio a Cipriano (PG, p. 58). Pode-se referir aqui aos momentos em que, por maior que fosse a luta, perdiam-se as batalhas. Não é possível esquecer de que antes que o Brasil pudesse ver novamente a luz da liberdade, houve muitas lutas aparentemente vãs, mas que foram as responsáveis por conduzir o país à desejada abertura política.

Essa abertura também se percebe no universo do Encantado. Após a sentença de morte decretada para Cipriano há a intervenção de Velho Santinho. O homem, que acompanha Garrote em todo o seu processo de transformação, assume o lugar do outro na montaria de Asa Negra, obtendo sucesso nessa empreitada. Porém Carne Seca dispara sua arma, assustando o animal, que sai em corrida desenfreada, terminando por derrubar o velho,

que tem Garrote em seu encaixo. O grande acontecimento nesse percurso é a descoberta das origens. O menino, que antes se condoía por estar perdido entre as fases da vida passa a compartilhar de parte dos segredos escondidos por Nhá Nana. Ela fora casada com Velho Santinho, sendo ambos os pais de Mariana e, portanto, seus avós. Com mais uma perda, mais uma morte, Garrote descobre suas origens. É como o país que confirmava a crueldade de seus governantes à medida que via seus militantes morrendo, aumentando a necessidade cada vez mais latente de transformação.

A transformação do Encantado, representação do Brasil, se dá quando Garrote, colocando o Velho no alto de seu algoz, o cavalo Asa Negra, retorna à casa grande, na qual coloca fogo sob protestos de Nhá Nana. É nesse momento que o garoto, que até então não se reconhecia como alguém com identidade própria, assume a si mesmo como Garrote. Se no início da narrativa seu nome mudava conforme a situação ou a pessoa diante da qual se encontrava, agora ele é, definitivamente, Garrote, identidade que assume em um dos poucos momentos em que a ditadora se dirige diretamente a ele, sem a necessidade de intermediários em suas ordens. Já não é um tom de ordem que está em sua voz, mas de súplica.

Nhá Nana ajoelhou-se no pó, agarrando a terra com as mãos.

- Não, Eduardo, meu neto...

De cima do cavalo negro, *a voz do garoto era a voz de um homem.*

- Eduardo? Eu não sou Eduardo. E também não sou mais o Piolho. Eu sou Garrote. O Garrote teso e tinoso. O Garrote do Velho Santinho. Sou Garrote!

(PG, p. 91 – grifo meu).

A aceitação da identidade do menino, agora um homem, pode representar o momento em que o Brasil, por meio das vozes de protestos de diversas camadas da sociedade, se volta contra os Militares, exigindo eleições diretas para a presidência, culminando com a eleição de Tancredo Neves, em 1985. Embora uma das condições impostas pelos Militares durante a negociação para sua saída do poder fosse a não punição para aqueles que praticaram torturas contra presos políticos, Nhá Nana pode representar o momento em que eles assistiram a sua própria derrubada, sem que nada

pudesse ser feito para evitar esse processo, sendo obrigados também a assistir a reconstrução de um país que estava destruído, e tendo que conviver com o fato de que, mesmo sem a punição – justa – todos os conheciam, sabendo de suas práticas medievais, que impediram durante quase três décadas que o Brasil realmente se desenvolvesse, obrigando grande parte da população a viver na penúria econômica e social, o que perdura até os dias atuais em grande parte do país. A vergonha de conviver com os resultados de seus atos, de ser lembrado por ser o carrasco, o ditador, o responsável por mortes e atrasos, seria pena, se não maior ou igual à infringida a seus prisioneiros, ao menos aceitável diante das condições que se impunham à época.

### **1.5 Considerações sobre o poder de voz da arte literária**

Conforme buscou-se demonstrar até aqui, a arte é uma das formas de dizer quando as vozes são obrigadas a se calar, porém cada expressão artística se apropria de um processo diferente nesse dizer. Infelizmente – ou felizmente, não se sabe ao certo – épocas de extrema violência ao lado humano, físico e psicológico de sujeitos sociais, são extremamente propícias para o aparecimento de novas maneiras de produção artística, ou impulsionam o desenvolvimento de outras já existentes.

A literatura, a música e a dramaturgia foram, durante a ditadura militar brasileira, três maneiras em que a palavra foi potencializada para denunciar e conscientizar em relação aos atos bárbaros que estavam sendo praticados por um governo que assumiu o poder com a promessa de mediar uma mudança positiva para o Brasil, mas que ali permaneceu durante 25 anos, silenciando eternamente a muitos. Dentro desse universo da arte da palavra, o desprestígio conferido à literatura infantil foi imprescindível para muitos artistas, conforme se colocou até aqui, ocasionando, de certa forma, um salto de qualidade em sua escritura, uma vez que sempre era necessário “inventar” novas maneiras para que se pudesse continuar a dizer algo. Uniu-se então elementos clássicos, como a recorrência ao fantástico, e elementos presentes na literatura não-infantil, como a fragmentação do texto, de modo que as literaturas infantil e não-infantil se elevaram em termos qualitativos, fazendo com que uma não

deixasse nada a dever em relação à outra. Em *De Piolho a Garrote*, por exemplo, os elementos acima levantados se demonstram na dificuldade em definir a temporalidade, isto é, em quanto tempo a narrativa se passa.

Mas então fica a pergunta: o que, afinal, distingue a literatura infantil de outras produções literárias? Será a definição de um público específico que se materializa no trabalho diferenciado em relação à linguagem? Será a questão da narrativa estar sempre ligada ao universo da criança? E a literatura juvenil, em que se diferencia da infantil?

É inegável, mesmo a partir dos questionamentos acima colocados, que a literatura infantil tem em si a existência de um público alvo que a determina, estando a literatura juvenil no limiar entre ela e a literatura adulta. Porém, algo deve ser pensado, pois, é o fato de que, se há uma literatura que se mostra limitadora em termos de leitores, esta é a adulta, já que, ao menos tecnicamente, uma criança não pode lê-la, enquanto que o adulto pode ler os textos literários destinados tanto aos jovens quanto às crianças.

Apesar disso, em termos de denúncia social, de *dizer* acima de tudo, multiplicar e sedimentar saberes socialmente estabelecidos ou socialmente ocultos, não há qualquer diferença entre as literaturas infantil, juvenil e adulta. Todas elas, ao assumirem a linguagem como sua matéria prima, realizam essa função. Se para a criança o texto pode ser uma recorrência a um universo fantástico, diferente do seu, enquanto o jovem pode ver seus conflitos interiores diante do texto, ambos os públicos, assim como o adulto, também podem encontrar no texto muito mais do que isso, podem encontrar as palavras que não podem ser ditas sem recorrência à analogia, ao símbolo, à metáfora, às histórias aparentemente sem qualquer importância real.

## II – O arquivo: olhar o escuro no meio das luzes

Que falta nesta cidade?... Verdade.  
Que mais por sua desonra?... Honra.  
Falta mais que se lhe ponha?... Vergonha.  
(Gregório de Matos)

Giorgio Agamben, em seu escrito *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009, p. 59) delinea a noção de contemporâneo como aquele que não se encaixa diretamente em seu tempo, sentindo um incômodo em estar ali. Devido a isso, olha para trás, mesmo que haja um impulso de seguir em frente, já que, independentemente deste encaixe existir ou não, o tempo cronológico não para. Olha-se para o passado, mesmo estando no presente, numa ânsia investigativa de entendê-lo, mesmo sendo, ao mesmo tempo, jogado ao futuro que não antevê. O contemporâneo vive uma constante relação de descompasso e, contraditoriamente em relação às definições de dicionário, é aquele que não vive sua própria era.

De acordo com essa teoria, o contemporâneo busca encontrar as trevas no meio das luzes. É o diferente que, em meio a toda a informação que se encontra disponível ao seu redor, busca aquilo que ninguém – ou poucos – conseguem ver, a cisão no tempo em meio àquilo que aparentemente faz sentido, mas não se explica de maneira clara. Desse modo, ele não se sente satisfeito com o que lhe dão, que lhe dizem ou que lhe calam, pois não traduz a verdade que ele não consegue ver, mas que busca incessantemente. É a besta, que fraturou as vértebras de seu tempo – ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra. Ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Em seu ensaio *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Derrida faz uma desconstrução do conceito clássico de arquivo que se aproxima da feita por Agamben de contemporâneo. O desconstruir demonstra em sua própria essência o desconforto em relação ao que está posto. Há algo que não se encaixa na maneira como se entende um determinado objeto ou, no caso aqui

abordado, conceito. Incomoda, por exemplo, que mesmo que o contemporâneo seja descrito como aquele que é co-tempo, seja justamente o que se distancia de tal ideário que se destaque em sua época. O comum a todos não atrai. Necessita-se, então, de uma nova maneira de pensar essa palavra.

Em relação ao arquivo, a mesma coisa ocorre. O incômodo pode ser percebido na concepção do arquivo em sua relação com o passado, sendo entendido como o lugar onde se deposita, de maneira organizada, aquilo que não se deve lembrar. Ou seja, deve sempre estar trancado, fadado ao esquecimento. Entretanto, Derrida começa sua desconstrução justamente por um deslocamento no tempo. Segundo o autor, o arquivo estabelece uma relação não com o esquecimento, mas com a sua lembrança constante, e por isso, presente. Para tanto, parte da leitura de Freud e sua concepção de verdade, dividida entre verdade histórica e verdade material<sup>5</sup> (ABELL, 2011). A grande inovação de Derrida está na colocação da existência do suporte como meio de registrar e hierarquizar os dados colocados no arquivo, de modo que, as mudanças midiáticas, por exemplo, como o advento do e-mail, criam também meios outros de arquivamento. Mas o que interessa aqui é o arquivo como o que nasce fadado à morte, configurando o que Derrida chama de mal de arquivo.

Se o arquivo é concebido como aquele que, para se fazer a contento, deve abrigar informações que estão lá para não serem abertas, ao estabelecer a existência de um suporte, estabelece-se também um *arconte*, que não é somente um guardião, mas também um legislador, que o faz por meio de uma hermenêutica do que, em tese, jamais deveria ser revisitado (ABELL, 2011. p. 13). Ao realizar todo esse processo, já se mata a ideia de arquivo, de maneira que para que ele seja perfeito, deve se destruir, garantindo que por meio de sua morte física, estabeleça-se a permanência de sua ideia. Da mesma maneira que o contemporâneo, o arconte interpreta o passado, trazendo-o para o presente, delineando, assim, a possibilidade de construção do que seja um

---

<sup>5</sup> Verdade histórica: o que de fato aconteceu. Ela é construída da verdade material, ou seja, o que a mente do sujeito traz, na mescla do real e das fantasias, sendo estas aquelas que compõem o passado, mas, ao mesmo tempo, protegem o sujeito daquilo que não querem lembrar (ABELL, 2011). É necessário abrir a verdade material, como em um processo de desarquivamento, para construir de fato a verdade histórica.

futuro, carregado desse presente que está embriagado do passado que deveria, por sua concepção original, ter sido esquecido. O mesmo incômodo que move o contemporâneo em seu desejo de solucionar sua inquietação move o arconte a revisitar seus arquivos, fazendo deste um contemporâneo por excelência.

Derrida cita ainda a existência dos “arquivos do mal” (2001, p. 23), referindo-se claramente ao período da Segunda Guerra Mundial, mas que pode ser transposto a qualquer época da história humana que não queira ser revisitada por esta por ser demais dolorosa, como a escravidão brasileira, as ditaduras Latinas e as guerras empreendidas indiscriminadamente contra os povos asiáticos, africanos e do oriente médio, que mudam de nome com o tempo, sem que, no entanto, haja alterações nas atrocidades cometidas por dominantes em relação a seus dominados, e que, somando-se tudo aquilo que se produziu em termo de animalesco, passou a ser chamado pelo tribunal internacional de “crimes contra a humanidade”, porém criminalizando apenas aqueles que feriram os considerados humanos. É a máxima de George Orwell, de que *“todos os animais são iguais, mas alguns animais são mais iguais que outros”*.

Partindo-se então das concepções de Derrida e de Agamben postas acima, este capítulo se prestará à análise de *De Piolho a Garrote* em seus aspectos contemporâneos, falando ainda de como a noção de arquivo apontada aqui é importante contribuição nesse processo.

## **2.1 Nhá Nana: um arquivo vivo**

Ao longo do primeiro capítulo empreendeu-se uma jornada cujo objetivo era fazer uma alusão à narrativa de Garrote como uma representação de uma das histórias mais negras da história do Brasil: a Ditadura Militar, com todos os seus elementos repressivos e técnicas de tortura física e mental que garantiam ao Regime a continuidade no poder, mesmo que já houvesse levante da população para que tal se findasse. Segundo Adriano Diogo, presidente da

Comissão da Verdade de São Paulo<sup>6</sup> e também preso político durante o Regime Militar, as populações herdeiras de crimes contra a humanidade passam por três etapas – a saber a memória, o luto e a justiça –, sendo o arquivo fundamental para que tais processos ocorram efetivamente. Para ele, o Brasil é o único país do cone sul que, cinquenta anos após o golpe militar, começa muito recentemente a elaborar a memória de tal época, buscando seus mortos, os corpos jamais encontrados ou sequer mencionados naquilo que se julga oficial, para que se possa elaborar seu luto e, enfim, ser feita justiça, com ações como a revisão de lei de anistia, para que haja uma efetiva punição de seus torturadores, o que corre o risco de nunca ocorrer, pois, conforme afirmado, começa-se agora a viver a primeira das três etapas, de modo que, talvez, quando a última chegar, não haja mais culpados vivos para que se faça justiça aos mortos.

Quando se fala em Ditadura no Brasil, a concepção clássica de arquivo como aquilo que jamais deve ser aberto é a mais aplicada. O IML de São Paulo, por exemplo, não abre à Comissão da Verdade do estado os arquivos que falam não só sobre os mortos que por ali passaram e que não chegaram aos seus vivos, como também sobre aqueles que necessitam de justiça ao menos na entrega de uma certidão de óbito que condiga com a verdade, como foi o caso da célebre foto de Vladimir Herzog que, apesar da imagem altamente contraditória, foi atestado como suicida à época de sua morte. Na comparação entre o Encantado e o Brasil, uma figura se manifesta como um arquivo que precisa, a todo custo, ser desvendado: Nhá Nana, o suporte no qual se inscreve um arquivo jamais aberto.

A personagem traz em si a representação do arbitrário, ela traz também a noção do saber estabelecido, e conferido pelo tempo e pela linhagem. O que lhe interessa é a inalteração de seu território, porém para que isso se efetive, é necessário que os segredos como tal se conservem. Não se pode negar o caráter aventureiro da narrativa que se aborda aqui. Em suma, ela responde a algumas características visíveis em gêneros destinados aos públicos infantil e

---

<sup>6</sup> As referências a Adriano Diogo serão feitas a partir de conferência feita na abertura das atividades em comemoração dos 50 anos do Golpe Militar realizadas ao longo do mês de abril nos CEU's (Centros Educacionais Unificados) da cidade de São Paulo, ocorrida no CEU Jambuí, no dia 10 de abril de 2014.

juvenil. É possível ver uma criança – ou o adolescente que, no caso, tem cerca de 14 anos – que é arrancado de seu universo por meio da morte de um ente querido, e levado a uma trajetória de amadurecimento que ocorre devido a desafios encontrados ao longo da narrativa. Há também um grande vilão – no caso vilã – a ser derrotado, contando com o auxílio de alguém que é tratado como um ser mágico – não se pode esquecer que Velho Santinho, a figura em questão é, por muitas vezes, associado à poeira que ri, sendo ele mesmo a poeira vermelha do Encantado –, e sendo colocado diante de desafios que o fazem, passo a passo, chegar à sua autodescoberta. Há ainda o auxiliar do vilão, e o amor, que se antevê na ponta dos dedos, mas contrariando a lógica infantil, se esvai sem que se consiga sequer provar-lhe o sabor. Assim como em narrativas juvenis das quais são exemplos textos do próprio Pedro Bandeira, é um jovem que enfrenta tais processos, sendo auxiliado por um adulto que, porém, não é a atrapalhada figura de um detetive ou de um professor, mas um velho sábio, santo, que faz questão de aprender enquanto ensina ao garoto as questões de travessia que, por fim, é empreendida junto, até o limite da transposição da vida, que cerca o agora Garrote pela segunda vez.

Se seguirmos o esquema descrito acima, não há mistérios. Temos em mãos um texto clássico da agora aclamada literatura infanto-juvenil – cabe-se aqui o hífen, já que o texto se compõe de características de ambas as literaturas. Porém, há uma falha no que toca tais determinações, que é a questão do mistério, o segredo que se revela no final, o arquivo que se abre. Mas não aqui. O arquivo é vivo, e não dá mostras de suas escrituras sequer àquele que se defronta com a narrativa enquanto leitor. Nas narrativas clássicas de aventura, incluindo-se aí os contos de fadas, o leitor acostumado a uma determinada estrutura textual, como em uma telenovela, antevê o final da história em um determinado pedaço do texto. Embora o “mocinho” permaneça inocente em relação à trama, o mesmo não ocorre ao leitor, que se questiona muitas vezes sobre qual o problema do herói, que não percebe o óbvio, uma vez que as pistas são dadas paulatinamente, mas por fim se convence de que era assim mesmo, e de que não teria graça se personagem e leitor descobrissem juntos os mistérios da narrativa, saindo com a sensação de que

“novela é tudo igual”, mas que, mesmo com a estrutura pronta, mesmo já sabendo do fim, o *como* é o que garante o seu interesse.

Há ainda aquele narrador que “engana” o leitor, dando-lhe todas as pistas falsas, nas quais ele, experiente com o tipo de texto que tem em mãos, cai de maneira surpreendente, levando um susto com o final que lhe foi totalmente imprevisível. Porém, independente de o final trazer ou não o que foi previsto pelo leitor, ele compartilha com o narrador e com algumas personagens os segredos da narrativa, de modo que todos os arquivos são abertos, mesmo que, ao final, algo ainda permaneça omissos para o herói. Sai-se com a sensação de *“eu sei, você não sabe... será que haverá continuação para que você possa descobrir?”*

Porém, isso não ocorre em *De Piolho a Garrote*. Aqui há somente um detentor de todos os conhecimentos, de todos os saberes, de todas as informações: Nhá Nana, que apaga no texto as marcas que possam fazer com que outros se lembrem daquilo que ela julga desnecessário ou temerário, não para ela, mas para a existência do Encantado, e esses mistérios não são compartilhados nem mesmo com o leitor, que sai do texto da mesma maneira como entrou, com a sensação de que uma lacuna não foi preenchida, de que algo está faltando para que possa se compreender o que de fato aconteceu ali.

Outra figura pode ser lida como arquivo, mas também como arconte, abrindo as próprias gavetas e expondo as informações de acordo com a situação, e com aquilo que julgava ser necessário para que, em dado momento, seu herói alçasse as respostas por si mesmo, o que, devido à ausência de tempo imposta pela morte, não ocorre, fazendo com que o que deveria continuar secreto permaneça inalterado. Essa figura, como se pode perceber, é o Velho Santinho que, novamente, entra em oposição direta à Nhá Nana: o arquivo desconstruído e o arquivo clássico, consecutivamente.

## **2.2 O nome: do significado à insignificação**

A questão do nome das personagens que aparecem na narrativa de *Garrote* já foi colocada aqui, no primeiro capítulo. Poderia ser analisado o significado de cada um dos nomes, de todas as personagens que aparecem na

narrativa, uma a uma. Mas, mais importante que isso, é perceber que elas são nomeadas em relação à importância que Nhá Nana lhes dá, restando-lhes apenas a resignação.

É preciso diferenciar, primeiramente, a palavra, símbolo por excelência, da palavra-símbolo. A primeira é concebida aqui segundo a afirmação de Ferdinand de Saussure, de que o nomear é um ato arbitrário, que não carrega qualquer relação de semelhança entre o signo linguístico e seu referente. Basta lembrar o clássico exemplo da cadeira, cujo referente real recebe diversos nomes, cadeira, *chair* – para citar apenas dois –, que não se parecem um ao outro, mas se referem ao mesmo objeto. A segunda coaduna a ideia de Jean Chevalier, que, em seu *Dicionário de Símbolos* (2002), faz um levantamento sobre as várias definições do que poderia ser um símbolo, porém chega à conclusão de que é impossível determinar com uma certeza racional categorias simbólicas, de modo que sua essência está em sua dubiedade, na possibilidade de abrir interpretações, nunca fechá-las. Para o autor “todo símbolo comporta uma parcela de *signo partido*; o sentido do símbolo revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas” (p. 21 – grifo do autor).

Sendo assim, a palavra, por si só, é símbolo por excelência, isso é, sintetiza em si uma ideia, um algo que, definido arbitrariamente, bipartido, tenta colocar em seu conjunto de sons, materializados ou não na representação gráfica da escrita, aquilo que a mente, primitiva ou racionalmente apreendeu. Porém a palavra nunca será a coisa que tenta representar, por isso simbolizante.

O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como as forças instintivas e espirituais, em conflitos ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem. (CHEVALIER, 2002. p. 14)

O nome, seja de uma personagem que existe apenas no âmbito do literário, seja uma personagem que, embora habite a imaginação narrativa, existiu na vida real, ou ainda que existe de fato, é uma palavra-símbolo, como pode ser apenas um referente – embora mais dificilmente. Normalmente, tanto

pai quanto autor, ao nomear seus filhos e personagens, pensam em toda a carga que o nome acarretará àquele ser. Bandeira, por exemplo, em *Agora estou sozinha*, dá à protagonista o nome de Telmah, anagrama para Hamelet, história na qual se inspira para a construção do romance. Em *O fantástico mistério de Feiurinha* o jogo é um trabalho com os opostos. Às personagens belas são dados nomes feios e vice-versa, fazendo um jogo em relação à questão dos atributos das personagens dos contos de fadas clássicos, acabando por nomear as personagens na cultura popular que servem de inspiração para a criação da narrativa.

Duas personagens são responsáveis pelo processo de nomear na narrativa *De Piolho a Garrote*: Velho Santinho e Nhá Nana, dividindo essa responsabilidade com o autor. Porém, embora a atividade seja a mesma, os processos para executá-las são completamente diferentes em sua motivação. Enquanto aquele olha para a personagem, refletindo suas características para então lhe dar um nome que se encaixe a ela, quase como um processo de pesquisa, esta escolhe o nome em função da característica que acredita que a personagem deveria ter, em função de uma inalteração desejada àquilo que se espera para seu território.

Em períodos ditatoriais a mudança de nome é igual em ambos os processos realizados pelas personagens acima descritos. A alteração pode ser feita para que as identidades se mantenham omitidas. Diversas personagens históricas optaram por alterar suas identidades oficiais não só para fazer frente quanto aos interditos sofridos pela repressão, mas também pela necessidade de se manter vivo. O nome cria a identidade, e também a altera. De certa forma, nomear é arquivar toda uma concepção do que seja o sujeito, não à toa era tão preocupante ter seu nome associado às associações consideradas terroristas. Mudar o nome de um sujeito também pode significar a omissão daquilo que lhe ocorreu, estabelecendo-se um paralelo com situações como a alteração de atestados de óbito ou ainda a mudança de local de um preso, dizendo que ele jamais esteve onde se sabe que ele poderia ainda estar.

Quando Velho Santinho determina que Eduardo, por exemplo, se chamará Garrote, ele enxerga no garoto a força de um garrote, o animal novo,

e indomado. É o olhar paternal. Já Nhá Nana, quando resolve dar as personagens nomes que se associam à sua função na fazenda, ela não só lhes dá outro significado, como também as apaga, faz com que deixem de existir. Todas as cozinheiras são sempre Marias, todas as copeiras são sempre Ditas, todas as arrumadeiras são sempre Antônia (PG, p. 18). Vale lembrar que alguns desses nomes originais podem ser bastante significativos, como a copeira Madalena, que ao assumir a função, assume-se também como Dita, ou é forçada a isso.

Madalena, nome bíblico, a única que teve o direito de sentar-se a mesa junto com Jesus Cristo, segundo a tradição Cristã Católica. A mulher que deixou a prostituição para se santificar junto a Jesus, e que, polemicamente, foi considerada por algumas pesquisas como sua esposa. Em narrativas ficcionais como *Anjos e demônios*, de Dan Brown, é tomada como a própria materialização do santo graal. Como uma personagem tão simbólica, não nomeada a toa, como também não renomeada à toa, se torna simplesmente Dita, apagando toda a sua singularidade, para tornar-se não uma Dita em particular, mas somente mais uma que exerceu sua profissão, em uma determinada localidade. Pode-se pensar na questão “*Você conheceu a Dita?*” Mas qual Dita se são tantas, sendo todas reduzidas a um nome sem traços, sem caracterização? Madalena é arquivada, jogada em um espaço na memória que, com o tempo, será apenas um ponto na memória de Nhá Nana, a única que saberia a qual Dita se referiria a questão colocada aqui, pois foi ela a responsável por apaga-la.

Nesse processo, poucas personagens aparecem com seus nomes inalterados, como Cipriano e sua filha Ritinha, e o capataz Carne Seca que, se carrega ao longo da narrativa um apelido, tem seu nome omitido, podendo-se associar aos diversos torturadores, conhecidos por seus nomes, que os antecediam em sua chegada, de modo a aterrorizar aqueles que o ouvissem. Qual o nome de Carne Seca? Não se sabe. Sabe-se apenas que ele é aquele que rouba a carne, que seca a terra, que mata não somente com as palavras, que é o algoz das torturas ordenadas por Nhá Nana. É uma das únicas personagens a quem Nhá Nana se dirige diretamente, mesmo que em frases

curtas, espaçadas, mas que não necessitam de mais nada para realizar sua função.

Além de mudar o nome da personagem e encerrar em si mesma sua história, Nhá Nana é a única personagem que conhece toda a história do Encantado e de todos os que ali passaram. Como dito no início deste subtítulo, a “abelha rainha” do Encantado é um arquivo vivo. Porém não é somente a velha bruxa do cerrado que determina a narrativa. Junto a ela se encontram o Velho Santinho e o menino que muda até se tornar o Garrote do Encantado.

Outro nome importante a se observar a se observar é o do cenário dessa narrativa: o Encantado, feito para seduzir, aquele que possui o poder de seduzir (HOUAISS, 2208. p. 280). Se for tomada tal conceituação para esse vocábulo, a fazenda narrativamente localizada no cerrado brasileiro pode ser vista como um engodo, uma vez que, ao invés de ser encontrado o universo mágico prenunciado pelo nome, vê-se apenas uma poeira vermelha, uma poeira que também “fala”, e que depois vai se identificar com o Velho Santinho que, em diversos momentos da narrativa, diz estar impregnado dessa poeira, sendo este um elemento repetitivo, como um encantamento.

“Essa poeira faz parte dos meus ossos, Garrote. Faz parte da minha vida. E há de fazer parte da sua, também. A vida de um vaqueiro é isso: pó e campo aberto. Já comi desse vermelhão pastoreando zebu na ilha do Bananal e até contrabandeando gado na divisa do Rio Grande” (PG, p. 13).

Essa poeira passa a fazer parte de todo aquele que aceita fazer parte da rotina da fazenda, descrita como um universo paralelo, obsoleto dentro do cenário nacional no qual a narrativa se insere, como se houvesse um deslocamento real no tempo, de modo que, mesmo que o cenário descrito não correspondesse ao da era medieval, centra-se em um passado. Dessa forma, há no nome Encantado uma dupla significação, sendo a primeira o engodo e a segunda a confirmação de um universo encantado, não com o sentido de sedução, mas como um universo maléfico, uma azaração, na qual se enterram

peças vivas que, após um tempo, entregam suas almas para que a terra delas se alimente, tornando-se fantasmas.

Outra alusão possível à vermelhidão do Encantado, repetida à exaustão ao longo da narrativa, é o Comunismo, que tem essa cor como símbolo, sendo também um dos motivos alegados pelo militarismo como argumento de convencimento da população para que esta apoiasse o golpe. Desde a década de 1940 o Comunismo é visto como uma ameaça pela elite econômica, uma vez que, filosoficamente, o ideário deste grupo está na intervenção do Estado, tendo como principal meta a igualdade, eliminando as discrepâncias sociais. O mundo se viu então assolado pela ameaça vermelha, cor da bandeira do Partido Comunista, fundado sobre as bases do Marxismo.

Não só o Brasil viveu esse cenário, mas boa parte da América Latina e do mundo como um todo, especialmente a Europa. Muitos exilados e fugitivos de diversas nacionalidades encontraram abrigo em Cuba, onde aprenderam técnicas de guerrilha com o grupo de Che Guevara, cuja morte foi um duro golpe para aqueles que seguiam as doutrinas do Partido Comunista, ou que a elas se afiliavam, mesmo sem ter clareza de seus conceitos, o que, com o tempo, causou seu esvaziamento, até o que se tem hoje em dia, em que o projeto Comunista gerou repúblicas totalitárias e anacrônicas. Exemplo disso é a já citada Cuba, e a Coreia do Norte, que se tornaram ditaduras onde coisas básicas, como o alimento, é racionado. Outro exemplo de país que se assume como Comunista é a China, que tem na alternância entre os líderes do partido o governo. Porém, de maneira diferente dos outros dois, o esfacelamento ideológico se deu na transformação desta nação naquilo que as ideias primárias do Comunismo tanto rejeitavam: uma ditadura capitalista. O que há em comum entre todos esses exemplos é o fracasso de uma ideologia que pregava, em suma, o fim das sociedades de classes, de modo que toda a riqueza produzida pudesse ser compartilhada igualmente por todos.

Diante desse cenário, duas leituras se mostram possíveis em relação à presença do Comunismo no Encantado, sem se esquecer que o vermelho está associado primeiro a poeira que, segundo Chevalier (2002, p. 727), pode representar a criação, mas também a morte, lembrando-se a gênese bíblica:

*“Tu és pó, e ao pó retornará”*, podendo ser ainda a ruptura com o estabelecido. Após o vermelho aderir na poeira, a poeira vermelha passa a fazer parte da vida dos personagens, sendo constituinte de cada milímetro da narrativa, uma vez que compõe quase todo o seu cenário, sendo o chão sobre o qual se pisa. Olhando-se para esse conceito, pode-se estabelecer a interpretação da ruptura com o que está estabelecido, sendo um sinal de resistência. Exemplo é Velho Santinho, o único a quem é dado algum poder de voz além de Nhá Nana, que tem a poeira vermelha como constituinte de seu próprio corpo, externa e internamente. Ou pode-se ver em tal impregnação o esfacelamento de um ideário que levou à falência dos sistemas comunistas, que não se sustentam ocasionando, diante disso, a ditadura, que fecha os olhos de suas vítimas para que elas não percebam a contrariedade entre discurso e ação de seus líderes, no caso, de sua única líder: Nhá Nana.

Como os irmãos Castro, em Cuba, que passam o poder um para o outro, como em uma monarquia em que o sangue fala para o estabelecimento de um governo, Nhá Nana anseia por um herdeiro, que continue sua obra. Nesse contexto, Mariana, cuja liberdade e força estão impressas no nome – Mar e Ana –, pode ser vista ela mesma como uma exilada, fugitiva daquilo que estava destinada a herdar. Sendo assim, o pai de Garrote, não nomeado no texto, pode ser essa representação máxima da liberdade buscada pela então jovem Mariana, pois, essa personagem fica aberta a interpretação do leitor, que não lhe conhece sequer o nome. Se este fosse dado pelo narrador, haveria um referente ao qual se retornaria todas as vezes em que ele fosse mencionado, que poderia ser somente linguístico ou que estabelecesse uma possível significação real, no universo fora das páginas da literatura.

A única coisa que se tem, então, são fantasmas, ou caixas fechadas, arquivos desconhecidos à espera de um arconte. E é esse passado desconhecido que Garrote persegue, numa tentativa de reconstruir sua história, compreender realmente os acontecimentos que o levaram até ali. Pode-se dizer que o menino corresponde-se a ideia de Agamben da besta que, com o dorso quebrado, olha o passado sem deixar de se conduzir para o futuro. A maneira como sua personagem é construída conduz à materialização da

concepção de contemporâneo como aquele que não se encaixa em seu próprio tempo.

Ao olhar tal afirmação pode-se levar a questão de que o personagem não se identifica com o universo rural por ter sido, inicialmente, caracterizado como urbano. Porém, ao iniciar o questionamento não acerca de outra história senão a sua própria, o garoto também não mais se vê como o Piolho da cidade, ficando, nesse processo, sem identidade. Se o leitor busca por uma narrativa clássica, estabelece-se uma busca junto com a personagem, que deveria trazer pistas para sua resolução. Porém isso não acontece, e a impressão que se tem é que, quanto mais informação se tem, menos se sabe, o que deixa a todos, leitor e personagem, desconcertados diante do fenômeno arquivístico que se desenrola ao mesmo tempo que o desenrolar do texto.

A personagem de Nhá Nana, como colocado, se aproxima do neto somente utilizando o discurso da loucura. Pensa-se assim se se pode acreditar naquilo que se lê de sua fala, pois se tem a máxima social de que os loucos, por não terem coerência de pensamento, não tem em sua voz a credibilidade necessária para se fazer ouvidos. Sendo assim, vê-se a personagem como a representação perfeita do Arquivo de Derrida com sua pulsão de morte, pois, se o arquivo, para cumprir sua função, deve trancar em si toda a informação que carrega, e destruir a possibilidade de leitura daquilo que tem guardado, isso é feito de forma perfeita por Nhá Nana. Ninguém sabe, por exemplo, o motivo pelo qual Mariana foi embora do Encantado, rompendo o feitiço, além da própria Abelha Rainha, ou porque havia uma insistente tentativa em apagar da memória o nome de Mariana, transformando-lhe em uma sombra sem significação textual ou real concreta, processo sofrido pelo pai de Garrote.

“- Acho que você nunca vai saber direito por que Nhá Nana quer esquecer a filha. *Nunca ninguém saberá.* Um dia, a menina... Ah, que mocinha que ela já estava! Apaixonou-se pelo seu pai, um moço de estudo, da cidade, e foi-se com ele. Nunca mais ouvimos falar dela. No começo *chegavam cartas, que Nhá Nana mandava queimar sem abrir...*” (PG, p. 24 – grifos meus).

Por meio dos períodos em destaque no trecho acima, percebe-se que somente Nhá Nana saberia dizer o que motivou Mariana a ir embora, e que, ao queimar as cartas, ela purificava com o fogo qualquer lembrança da filha, como que purgando qualquer responsabilidade que tivesse tanto nesse processo como em relação às suas consequências. É a destruição dos arquivos, para que o seu conteúdo jamais fosse conhecido por ninguém além daquele que o produziu e a quem ele foi destinado.

Nessa fala, de Velho Santinho, é possível fazer uma leitura desse personagem também como um arquivo, o único ao qual Garrote tinha acesso além do discurso da loucura de Nhá Nana, no qual não se podia confiar e, embora as informações trazidas fossem muito pouco elucidativas, seria a única maneira para que o garoto pudesse fazer ele mesmo o papel de arconte, fechando lacunas que foram abertas na fazenda, mas que poderia incluir uma série de questionamentos, como os motivos que levaram seus pais a Santos, podendo explicar, inclusive, se havia alguma razão secreta para seu acidente automobilístico. Assumir o papel de arconte, dessa maneira, reconstruindo uma história, mas sem deixar de avançar aquilo que vive em seu momento, acaba por fazer de Garrote um contemporâneo de seu tempo.

Porém não se pode esquecer que à medida que a pulsão de morte protege o arquivo também o destrói. Se permitir a loucura em nome de um segredo, na verdade, pode ser a auto-destruição. Antevendo-se um futuro, Nhá Nana poderia até perder a distorcida autoridade que construiu em relação ao Encantado, o que, para ela, seria o equivalente da morte. Complementando-se o que foi colocado até aqui, seria essa a verdadeira possível materialização do arquivo de Derrida.

### **2.3 Lacunas abertas em direção ao futuro**

Ao tirar Nhá Nana de seu centro e jogá-la na loucura, pode-se ver nela a possibilidade de abertura dos arquivos do mal, dos quais fala Derrida (ABELL, 2011. p. 19). Porém, como posto anteriormente, não se poderia confiar no discurso de uma louca. Diante disso não há que se questionar o próprio

discurso da loucura? Não seria ele mesmo uma distorção intencional da realidade para que se possa dizer de maneira velada aquilo que se pretende? Não seria essa uma metáfora de uma sociedade doente e igualmente louca? No discurso da loucura, não se daria atenção ao que é dito, como no discurso infantil e, sendo assim, usa-se do descrédito para dizer? Se algumas dessas questões forem respondidas afirmativamente, trata-se de uma crueldade vocal, que agride os ouvidos do interlocutor:

- Asa Negra... quem é você? O que fazemos nós dois neste lugar?

Mas os dois não estavam mais sós. Uma terceira presença, ao lado do Garrote, responde à pergunta:

- Vieram continuar o Encantado, meu neto.

O garoto voltou-se num susto. Lá estava Nhá Nana. Mas era outra Nhá Nana. Era um fantasma de camisolão branco, com uma longa cabeleira grisalha, solta, a cobrir-lhe os ombros.

(...)

- Se os meus pais não tivessem...

- Os seus pais! O cretino do seu pai pensava que podia conquistar o Encantado roubando Mariana daqui. Sei que ele só esperava a minha morte para vender a fazenda, com o consentimento da sua mãe. Ah, mas o Encantado é maior que a cobiça de um imbecil. O cretino morreu antes de mim e ainda me deu um neto homem para continuar o meu trabalho, que foi o trabalho do meu pai, do meu avô, e há de ser o do seu filho e o do seu neto.

Sua voz continuava calma, mas o tom se elevava, como se discursasse para os mortos do Encantado, que não descansariam em paz enquanto não houvesse um herdeiro.

- Era isso que o Encantado queria: um herdeiro homem. Ele teve de esperar duas gerações, pois meu irmão morreu criança e o meu marido, o seu avô, era um idiota que nem soube fazer um homem em mim... (PG, p. 50).

Será que Garrote estava de fato preparado para entrar em contato com seu passado? Abrir um arquivo como Nhá Nana implica saber que há coisas em seu interior que desafiam a lógica humana, pelo menos aquela moralmente aceita. Não é fácil para um menino que, embora em processo de amadurecimento rápido, é ainda um menino, ouvir sua avó falar sobre uma personagem até então desconhecida em sua própria história, que é seu avô, sendo colocado como *um imbecil, que sequer soube fazer um filho homem em*

*sua avó*. Há uma carga de responsabilidade muito grande em uma frase tão pequena, já que o garoto, neste momento, tem não só a confirmação da insanidade de sua avó, como também de sua responsabilidade linhática em uma sociedade machista da qual sua avó, contraditoriamente, seria representante. Isso porque ele é o primeiro homem em três gerações, sendo sua a responsabilidade de dar continuidade ao Encantado, mais por ele ser homem do que por ser o neto de Nhá Nana, ou mesmo podendo-se enxergar aí uma mescla dessas duas necessidades apresentadas pela anciã.

Estabelecendo-se um paralelo entre a narrativa e a busca por uma origem que não só se faz, como por vezes se apresenta para o sujeito de maneira não planejada como é com Garrote, será que se está preparado de fato para encontrar o que se busca? Embora se tenha uma ideia do que é um período de repressão, somente ao se deparar com os arquivos reais, não aqueles que foram pintados para que uma imprensa muda reproduza o texto dado pelo governo, começa-se a se ter consciência daquilo que se viveu. O arquivo vivo, a voz daquele que viveu o período que se pretende desarquivar, é um dos melhores retratos do que se quer descobrir. É como Velho Santinho, ao retratar com doçura a partida de sua filha Mariana. Porém, como em uma narrativa, quando se faz a abertura dos arquivos do mal, passa-se a posição de arconte, podendo-se apenas interpretar o descoberto – ou confirmado – reconstruindo-se uma dimensão de um passado que, se não se quer esquecido, quer-se pelo menos não repetido, e, para tanto, age-se como legislador, construindo outra lógica de pensamento.

Uma metáfora se faz muito forte nesse processo, que é a presença do fogo. O fogo está associado à renovação da fênix que, após envelhecer, pega fogo e renasce de suas próprias cinzas. Diante de todos os acontecimentos e da impossibilidade de entender aquela realidade que se desconstruía na sua frente, e marcado novamente pela morte, Garrote volta à fazenda e, após imolar o corpo do avô como as indianas fazem com seus maridos para a eles permanecerem unidas, o já não mais menino, mas agora homem, atea fogo na sede do Encantado, destruindo-a. Sob os largos protestos de sua avó, a quem faz questão de retirar da casa grande, deixa-a observar enquanto tudo aquilo no qual ela acreditava se destrói sob as labaredas do fogo. É possível observar

aqui uma espécie de tortura à própria Nhá Nana, que não vê uma casa que pega fogo, mas a si mesma. É como ver o olhar do torturador a observar sua própria derrocada, para que algo se construa novamente. Seu desespero está no fato de que o futuro que se projeta não é aquele que fora planejado e construído.

O fogo não enterra somente a Velho Santinho, mas milhares de histórias que forjaram a construção do universo mais desencantado que, talvez, Garrote já pudera ver em sua curta mas longa existência. Por meio do fogo, Garrote enterra todos os arquivos, concretizando o mal de arquivo, que não se autodestrói, mas que é destruído, impossibilitando que qualquer coisa que ali estivesse guardada pudesse ser vista. Não se pode ver Garrote como alguém que teme o passado, mas como alguém que já pôde ter o suficiente dele para que não pudesse ser feita uma reconstrução do presente, já que o verdadeiro arquivo materializado, Nhá Nana, jamais se abrirá por completo. Pode-se ao menos buscar a construção de um novo futuro, na construção de um lugar que pudesse, enfim, corresponder ao nome que carrega, Encantado, não como um universo mágico em que tudo ocorre, mas como um universo real, em que todo o progresso é possível, desde que haja trabalho, e um real esquecimento de uma era negra, não no sentido de esquecê-la por completo. Sendo a fênix eterna, por mais que se construa sempre uma nova história sobre cinzas, essa história só é possível porque houve a queima. Piolho só se tornou Garrote sobre sua queima, a desconstrução de um si mesmo havia se transformado em um algo novo, mais concreto, que apontava para um novo futuro.

### III – Pedro Bandeira: um autor contemporâneo?

*“Quando um autor parece haver perdido, em seu amor à estrutura elaborada, a capacidade de dizer qualquer coisa, de modo simples, quando seu apego ao modelo torna-se tal que ele diz coisas afetadamente no momento em que o melhor seria dizê-las com simplicidade, limitando assim seu espectro de expressão, o processo de complexidade deixa de ser inteiramente benigno, e o escritor começa a perder o contato com a linguagem falada.”*

T. S. Eliot

#### 3.1 Bandeira e a questão da versão

Criar versões de um texto não é algo novo. Qualquer povo, por exemplo, tem sua cultura oral e, mesmo dentro de uma nação, povos distantes geograficamente vão contar as mesmas narrativas de maneiras diferentes, respeitando a sua regionalidade, linguística e territorialmente. Sendo assim, não é de se estranhar que os chamados contos de fadas, mesmo pertencendo à sociedades diferentes, respondam a uma estrutura determinada, embora respeitando a variação de alguns de seus elementos. O mesmo pode-se ver no que toca os mitos indígenas, em que um ser humano, ajudado por algum deus que se penaliza de sua situação, transcenda, incorporando-se à natureza, por exemplo.

Porém, nesses casos, em que o texto é advindo da oralidade, é menos comum se ouvir dizer que esta ou aquela versão da narrativa é boa ou ruim. Reconhecem-se apenas suas diferenças composicionais, geralmente justificadas pelo contexto histórico no qual o texto está inserido. Quando o texto é *tornado clássico* pela crítica e passa a ser admitido como cânone, diz-se no máximo, com certo receio de ser taxado como leitor pouco esclarecido ou conhecedor apenas do senso comum, que seu gosto pessoal faz com que prefira este ao invés daquele texto, porém reconhecendo-se que ambos são bons, do ponto de vista temático, estrutural e qualquer outro que a teoria literária possa determinar como parâmetro de leitura. Exemplo disso são os

contos de Perrault e dos Irmãos Grimm, tendo sido ambos tornados cânones sobre os quais se balizaram as literaturas infantil e juvenil.

Longe de se tentar classificar esses autores como bons ou ruins, o que se pretende aqui é a reflexão sobre o fato de que, excluindo-se os exemplos dados e outros poucos mais, as versões de textos são classificadas do ponto de vista comparativo com a chamada obra original, e não em seu ponto de vista composicional, sendo por vezes condenada por se afastar do que foi feito no texto base. Não se quer dizer aqui, contudo, que tudo o que é produzido em termos literários possa ser considerado um texto de grande qualidade, embora também se deva pensar que é injusto que caiba somente à crítica a determinação do que seja ou não adequado, relegando o resto, como já foi posto, a um porão que, como um arquivo clássico, jamais deveria ser aberto. Com isso, corre-se o risco de enterrar aí, senão grandes autores, ao menos grandes textos, na tentativa de determinação do que virá ou não a se tornar clássico.

Fazer versões é de extrema importância, principalmente na questão da atualização de um clássico. Atualizar a linguagem ou mesmo facilitar a leitura por meio da variação de gênero, no caso da romantização de peças teatrais, por exemplo, são fundamentais para que um texto permaneça vivo. É óbvio que é necessário que haja parâmetros avaliativos, mas não se pode deixar que tais parâmetros destruam a fruição no processo de leitura. Pedro Bandeira, como já dito, é um autor que tem como uma de suas marcas as versões, e embora haja elementos de seu estilo de escrita, ele abusa do texto original – de maneira positiva –, incorporando-o. Exemplo disso é seu romance *A hora da verdade*. Apesar de baseado em *Otelo*, de Shakespeare, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o texto possui vida própria, sem negar suas bases. A passagem dos olhos de ressaca de Capitu, por exemplo, é colocada integralmente no texto de Bandeira, num processo quase como o antropofagismo modernista. Esse modo composicional pode ser observado em outras narrativas, como *A marca de uma lágrima*, um dos maiores sucessos do autor.

Porém, todo esse assunto poderia ser tema para outro trabalho, de modo que o que será abordado aqui serão as versões que Bandeira faz de si mesmo, mais especificamente as versões da narrativa *De Piolho a Garrote* – a saber *Na colmeia do inferno* (1991), *De punhos cerrados* (2005) e *Garrote, menino coragem* (2009) – observando-as como um processo de desarquivamento de emoções, que leva também a uma maturidade de escrita no que se refere a um caminho em direção a um estilo composicional.

Pensando-se no título das publicações, já se pode observar a questão do nomear e renomear, o que pode apontar para uma inquietação em relação ao que está posto em termos de palavra. Um leitor que entrar em contato com qualquer um dos textos pode acreditar que se trata de narrativas completamente diferentes – e de certa forma, realmente o são –, porém, ao se iniciar a leitura, tem-se a sensação de já ter visto aquele enredo, descobrindo-se, paulatinamente, que aquela é uma versão do texto já lido anteriormente. O detalhe a se levantar é que essa sensação pode ocorrer independentemente do texto com o qual se tem contato inicialmente. Cabe aqui experienciar que foi exatamente esse processo que me levou a escolha dessa narrativa como objeto de análise.

As mudanças textuais são observadas desde o primeiro capítulo. É como se fossem abertas gavetas para explicar coisas que não ficaram claras anteriormente, dando traços desconhecidos da personalidade do garoto cuja história será contada – ou descoberta – ao longo da narrativa.

“Ele não era muito bom de bola, o Piolho. Mas jogava de lateral lá na escola e bem que dava conta do recado. Se o ponta passasse por ele, lá ia sarrafada. Era o ponta ou a bola. Um dos dois tinha de ficar.” (*De Piolho a Garrote*, p. 1)

“Ele não era muito bom de bola, o Piolho. Mas jogava de lateral-direito no futebol *do recreio*, e bem que dava conta do recado. *Desde que viera para aquela escola, miudinho, recebera aquele apelido. Só que, nos dois últimos anos, crescera demais, tornando-se um dos mais fortes da classe. Mas o apelido, pelo costume, permanecera. No jogo era calado, fazendo seu papel sem gritar com os outros, sem pedir a bola como se*

*fosse o centro do time, nem reclamar aos berros, como fazem todos os garotos”. (Na colmeia do inferno, p. 1 – grifo meu)*

“- Olha lá o Caramujo...

- Sempre na dele, né?

- Esse garoto não está nem aí...

- Ele é assim...” (*De punhos cerrados*, p. 1)

Os três trechos acima são os parágrafos iniciais da narrativa de Eduardo. Em termos visuais, já se observa a mudança, uma vez que o segundo texto é visualmente muito maior do que o primeiro. Mas é muito mais do que isso. Pode-se observar o narrador dando informações relevantes a respeito da personagem. Na primeira narrativa, Velho Santinho, ao se deparar com o garoto pela primeira vez, e questioná-lo a respeito do seu nome, acreditando que o nome “não combina” com a personagem, cria no leitor a mesma sensação. Posteriormente, na segunda narrativa, Santinho colocará a mesma questão (CI, p. 16)<sup>7</sup>, porém ao leitor já terá sido dada uma informação que é desconhecida da personagem que ali se apresenta. Dá-se uma sensação de cumplicidade inexistente na primeira narrativa.

No terceiro trecho, a mudança é ainda maior, não só em termos estruturais, já que não há um parágrafo narrativo, mas um diálogo entre duas personagens desconhecidas, que tecem suas considerações a respeito do menino. Porém, a maior mudança se encontra novamente no nome que é dado à personagem, que passa de Piolho a Caramujo. O encontro com Velho Santinho também é feito de forma diferente. Ao invés de se calar diante das inúmeras perguntas do Velho, é este que se cala diante do garoto, que não questiona o fato de ser renomeado, apenas compreende que sua vida mudou tão drasticamente como seu nome. Aqui também é apresentado o título da narrativa, *De punhos cerrados*, como a maneira que o garoto resolveu enfrentar

---

<sup>7</sup> As referências feitas à *Na colmeia do inferno* serão feitas sob a sigla CI.

sua nova condição, mesmo que já tenha ali a consciência de que não poderá fazer muito em relação a isso naquele momento (PC, p. 29)<sup>8</sup>.

Outra observação deve ser feita em relação a essa narrativa, uma vez que um capítulo inteiro é construído para a apresentação da personagem protagonista. Esse capítulo mudará não somente a maneira como Eduardo é identificado para o leitor, como também a relação que se estabelecerá entre ele e os demais elementos narrativos do enredo que, embora permaneça o mesmo que se construiu anteriormente, se descortina de maneira diferente para o leitor.

Em termos estruturais, podem-se pensar os quatro romances como dois pares que se assemelham: um e dois, três e quatro, sendo que no quarto há uma espécie de fechamento, dando-se a impressão de retirada dos excessos textuais, principalmente descritivos, e volta para uma linguagem mais *pura*, se é que se pode assim dizer, quando se pensa nos jogos linguísticos como as gradações, já amplamente discutidos, que parecem retornar com a mesma força da primeira narrativa. É como se *De punhos cerrados* fosse responsável por uma ruptura em termos de saberes, enquanto *Garrote, menino coragem*, arrematasse todos os saberes desarquivados ao longo dessa história, que muito teve para contar.

### **3.2 A repressão e a resistência**

É certo que a Ditadura Militar foi um dos processos mais violentos da história do Brasil, principalmente porque nesse período se legitimou uma prática muito comum desde o nascimento desse país, que é a repressão como meio da manutenção dos poderes, criando uma relação clara de opressor e oprimido. Com o fim da ditadura a repressão não acabou, o que teve fim foi o direito legal de exercê-la. Entretanto, ela está aí, sob as mais diferentes formas, das quais a desigualdade social pode ser a mais visível delas. Talvez seja esse um dos motivos que leva Bandeira a reescrever tantas vezes essa narrativa e,

---

<sup>8</sup> As referências feitas à *De punhos cerrados* serão feitas sob a sigla PC.

ao final, retomar a primeira: a percepção de que há uma democracia aparente, mas em termos práticos, há ainda uma ditadura, sem a legitimidade anterior, mas com outros nomes e, principalmente, outros alçozes no processo de tortura.

No capítulo em que Ritinha é apresentada a Eduardo e ao leitor, por exemplo, a ausência da escola deixa claro que a falta de educação gera a manutenção da ignorância, o que facilita para o ditador a manutenção de sua maneira de gerenciar o seu *império*. Há aí um paradoxo, pois a partir da segunda narrativa, Ritinha tem seu primeiro contato mais profundo com Garrote em um riacho que, “protegido por pedras grandes, formava um recanto fresco, úmido, cheio de verdes, uma bênção em meio à *secura* do cerrado” (CI, p. 40), local onde os dois se banham despidos, sem vergonha da nudez um do outro, cena que pode aludir a Adão e Eva no jardim do Éden, em que a inocência era garantida pela ignorância, levantando a questão da benevolência ou tirania do Deus cristão, ou seja, mesmo o ambiente mais bucólico pode ser construído para que haja uma aparente noção de calma em meio a uma real tormenta.

E aqui se findam as maiores diferenças entre a segunda e a primeira das narrativas do menino Eduardo. Talvez há que se deter ainda no trecho que se refere ao velório de seus pais, em que o menino chora ao invés de vomitar, demonstrando uma fragilidade esperada de um garoto que acaba de perder os seus pais, e que se vê sozinho, com o destino totalmente mudado. Em termos de destino, a ignorância que enterra os habitantes do Encantado em torno de suas inalteráveis vidas, passa a atemorizar Garrote quando ele se dá conta de que ele também não irá à escola, uma vez que não tinha concluído sequer a oitava série e que, se fosse seguir os desejos de Nhá Nana, cursaria a universidade do Encantado, uma vez que passaria a ser ele também seu povo, e como tal só precisaria saber do que fosse necessário para que aquela terra permanecesse como sempre fora, dali até o final dos tempos.

No terceiro livro as marcas de repressão se ampliam, e há também uma mudança no foco narrativo que permite que seja feita a leitura que aqui se faz da permanência da repressão independente da passagem do tempo. As descrições do território se tornam maiores, e a figura do cerrado aparece não

somente com sua vermelhidão, mas ganha outras cores, outros nomes, que dão conta de sua magnífica flora e fauna. Aqui se pode fazer a interpretação de como o povo brasileiro começa a ter conhecimento de si mesmo com o passar do tempo, de suas dimensões e de seus tesouros. Entretanto, esse conhecimento não faz com que os desmandos deixem de ser realizados, e aqui a bandeira que se ergue continua sendo a da ausência de saber, mas dessa vez decorrente da ausência de informação. O saber popular é mais valorizado. Em um novo capítulo, Garrote pensa em fugir do Encantado, mas é “surpreendido” por Velho Santinho, a quem pede para ter a oportunidade de cavalgar sozinho. Indo ao encontro de Ritinha, esse é conduzido por vários pontos da fazenda, apresentado a diversas riquezas de sua terra, e o menino reconhece que “naquelas circunstâncias, de nada valia a sabedoria que Garrote aprendera na escola. O que valia era o que Ritinha sabia” (PC, p. 118).

Apesar dessa valorização maior do saber popular, observa-se uma tentativa de demonstrar que a ausência de informação é ainda a responsável pela manutenção da desigualdade. Isso fica visível quando, também em texto que aparece somente a partir dessa narrativa, Nhá Nana manda destruir um rádio a pilha comprado pelo peão Tampinha: “Aí está. Ninguém aqui no Encantado precisa de notícias. Aqui nada acontece de novo. Nada muda. Tudo é do jeito que sempre foi. Tudo é e continuará sendo do jeito que é.” (PC, p. 101).

Nhá Nana demonstra, por meio dessa ação, que é ela quem manda no Encantado. Assim como no episódio de Cipriano, a velha reconhece que o rádio é de Tampinha, uma vez que manda que Carne Seca salde a dívida do peão junto a Nhonofre, o dono da venda. Da mesma maneira como ocorre com o dono da vaca Manchinha, o objeto lhe pertence, o que não lhe pertence é a própria vida. A repressão continua a se fazer presente, na verdade apenas se ampliando, com a existência de novas cenas de tortura, mais psicológicas do que físicas, uma vez que estas deixam de ser usadas comumente com o tempo, embora ainda se façam sentir, o que se faz visível com sua permanência no novo texto, já que o autor poderia ter optado por retirá-las, podendo essa ser uma referência às mudanças não tão grandiosas que o real sofre com a passagem do tempo.

Assim como a repressão se faz mais ampla, no terceiro livro passa-se também a uma presença maior da resistência. Essa se faz pela valorização da escrita, representação do saber socialmente aceito. Se Garrote reconhece os saberes de Ritinha, deixa claro que eles são suficientes somente sob aquele contexto e, embora a menina faça troça, dizendo que tudo o que desejava ler estava escrito nas estrelas, há uma insistência muito grande na necessidade de alfabetizá-la. Talvez não como um meio de renegar o que ela já sabe, mas como um meio de somar o saber acadêmico – se é que se pode assim chamar – ao seu saber já consolidado, sendo essa uma maneira de resistência. O saber firmado nos livros é também valorizado quando, encontrando um livro que pertencera a sua mãe, Garrote decide guarda-lo para poder lê-lo para Ritinha, arrematando a valorização à educação tão negligenciada no Brasil, o que pode ser traduzido pela célebre frase de Monteiro Lobato, de que “um país se faz de homens e livros”.

Apesar de tudo isso, a resistência se faz muito presente novamente no uso que se faz dos nomes. Basta observar um pouco acima, nesse texto, um parágrafo em que muitas personagens não nomeadas, e, portanto, de certa forma indigentes, sem direito a direitos básicos como a própria vida, passam a ter uma identidade, o que não ocorria nas narrativas anteriores. Essa resistência por meio do nomear se faz presente desde o momento em que Garrote adentra as terras do Encantado e decide que ele mesmo será agente desse primeiro passo para a mudança. O narrador, compartilhando desse *sentimento*, passa a por junto ao nome determinado por Nhá Nana o verdadeiro nome da personagem, o que ocorre em vários momentos da narrativa<sup>9</sup>. A maior evidência dessas afirmações se dá na voz de Garrote.

Lá estava a boa Madalena, a que deveria ser chamada de Dita, ultimando um farto jantar.

-Nhozinho Garrote! – surpreendeu-se a cozinheira. – A janta já está quase pronta. Nhá Nana espera o senhor lá na sala grande.

- Não vou jantar lá, *Ma-da-le-na*. – Garrote escandia as sílabas, como se pronunciar o verdadeiro nome da cozinheira fosse uma espécie de

---

<sup>9</sup> Para exemplificar o afirmado, conferir PC, p. 123.

desaforo para a avó. – Diga a ela que vou comer aqui mesmo, na cozinha.

Assustada, a mulher desapareceu na direção da sala. Logo voltava com os olhos arregalados, sem compreender a possibilidade de alguém descumprir uma ordem da chefe, mesmo que esse alguém fosse o neto, o herdeiro do Encantado. *Silenciosamente*, preparou a mesa da cozinha para o jantar do rapaz. (PC, p. 103-104 – Primeiro grifo do autor, segundo meu).

Não há melhor maneira de demonstrar como o simples ato de dizer o nome de alguém pode ser tirá-lo de uma clandestinidade, sendo uma dupla marca da desobediência de Garrote ao regime que está posto, uma vez que também descumpra a ordem anterior da avó de sentar-se com ela para o jantar. O silêncio de Madalena pode ser interpretado, muito mais do que o susto, como uma retirada de seu lugar comum, tanto pelo atrevimento do recém chegado, como pelo simples fato de ser chamada por seu nome, e não por qualquer outro que a ligasse somente à sua função e, portanto, ao decorrente esquecimento advindo da passagem do tempo tratado anteriormente.

A leitura dessas três outras narrativas dá a sensação da abertura de arquivos, já que em cada uma delas capítulos são construídos para não só demonstrar a prisão a céu aberto que a vastidão do Encantado representava, mas também para mostrar que, mesmo que em ações irrisórias, a resistência começa a se fazer presente, principalmente a partir da chegada do menino, que já não é só silêncio, é mais senhor de seu destino, o que já se demonstra com o fato de que, em sua chegada à fazenda, é ele que cala Velho Santinho, e não o contrário, como acontece nos textos um e dois.

Na questão do nomear, não se tem mais dúvidas do porque Piolho, que se explica na segunda narrativa, ou Caramujo, que já fica claro, desde o início, que é um nome advindo da personalidade da personagem, de ser fechado em si mesmo, como que dentro de uma casca. É compartilhado com o leitor, ainda, o parentesco existente entre Velho Santinho e Garrote, fato que, seguindo a estrutura de uma narrativa juvenil, passa a ser de conhecimento de quem lê, mas não da personagem-protagonista, que só descobre ao final algo que era essencial para a resolução do conflito narrativo (PC p. 177).

São gavetas abertas, elementos que se descortinam para o leitor. As descrições da casa grande, assim como as do ambiente externo do Encantado, lhe dão uma maior dimensão do espaço em que está adentrando. Apesar de todos os exemplos dados até aqui, um em específico demonstra claramente a ideia de arquivo aberto, que é o capítulo construído em que, junto do livro encontrado por Garrote e guardado para Ritinha, dentro de uma estante que o menino habilmente destrancou com uma faca, são encontradas cartas enviadas por Mariana para Nhá Nana. Mês a mês, desde que ela deixara a fazenda, fotos dela e de Garrote, ainda Eduardo, assim como mechas de cabelo de Mariana e de seu filho. As fotos mostram também a história da linhagem do Encantado, indo desde a numerosa família do avô de Nhá Nana, sentado imponentemente em uma poltrona, com sua mulher ao lado. A mesma pose pode ser vista em relação à foto da pequena Ana, que adorna a figura de seu pai majestoso, juntamente com seu irmão e sua mãe. Porém não se encontra o mesmo tipo de fotos na família da jovem Ana, que aparece sempre enternecida junto à pequena Mariana e ao sempre sorridente jovem que, mais tarde, descobrirá tratar-se de Velho Santinho. Pode-se notar, por meio das fotos, uma mudança em termos de estrutura familiar, que deixa de ser patriarcal pra ser harmônica, tendo homem e mulher o mesmo valor.

Porém, aqui também se estabelece uma questão: se a jovem Ana não era a cruel Nhá Nana, em que ponto de sua história o anacronismo se instaurou, fazendo com que o patriarcalismo voltasse à história da fazenda, mesmo que materializado na figura de uma mulher? Teria sido no momento em que Mariana resolve abandonar a fazenda para juntar-se ao até o fim não-nomeado pai de Garrote? Essa pergunta permanece sem resposta, mesmo que seja construído um traço de humanidade para essa figura sinistra, que se descobre um ser com um coração não tão empedrado, uma vez que guardara as cartas que se acreditavam queimadas, porque jamais foram respondidas. É um desconhecimento como o do conteúdo das cartas, fazendo uma inversão no jogo do desarquivar, uma vez que é dado a Garrote um conjunto de informações que não são dadas ao leitor ou mesmo ao narrador.

O traço de humanidade de Nhá Nana se acentua ainda mais em torno de sua loucura quando Garrote emula o corpo do avô nas chamas do

Encantado, na terceira narrativa. Enquanto em *De Piolho a Garrote e Na colmeia do inferno* a velha abelha rainha destronada quer voltar para morrer com o Encantado, em *De punhos cerrados e Garrote, menino coragem*, ela quer voltar para morrer não só com o Encantado, mas também com Velho Santinho, o único homem a quem ela tinha amado de verdade e mais, a única pessoa a quem ela declarara amor abertamente (PG, p. 91; CI, p. 86; PC, p. 202; GC<sup>10</sup>, p. 180), concretizando a imagem de uma indiana que resolve aceitar a morte como fim próprio ante ao fim do marido. Apesar de seus traços humanos serem descobertos narrativa a narrativa, sua personalidade cruel não é suplantada, de modo que somente ela se torna realmente visível.

Em *Garrote, menino coragem*, a única alteração real em termos de texto, é a aparente retomada de uma linguagem mais desafiadora, que mostra enquanto esconde, e esconde à medida que revela, em seu jogo arquivístico. Isso se demonstra no nome da narrativa, como a apontar que ao se colocar como Garrote, desde o início, a história que irá se desdobrar é não só uma confirmação de que a repressão e a resistência continuam operando no Brasil, como em muitos outros lugares do mundo, mas como a demonstrar que aqui, ao estancar o sangue derramado em lutas, a história que irá se desenrolar – e que muitas outras vezes já se desenrolou, igualmente, daí a repetição narrativa com alteração no nomear – é uma história, em suma, de coragem.

### **3.3 Bandeira: clássico ou contemporâneo?**

Definir o que é um autor clássico é uma tarefa difícil em qualquer época, em especial se se levar em conta que a própria definição em si carece de um distanciamento de ordem cronológica para que possa ser estabelecida. Assim como há uma dificuldade em traçar o clássico, há larga dificuldade em se definir o que é contemporâneo, uma vez que a localização deste no espaço-tempo não dura mais que um segundo, pois, assim como o tempo, quando este dá conta de si mesmo, o momento já passou, o que coloca o contemporâneo no descompasso discutido com maior profundidade no capítulo II. Entretanto, embora haja grande dificuldade classificatória, cabe dizer que não há a mesma

---

<sup>10</sup> As referências à narrativa *Garrote, menino coragem*, aparecerão sob a sigla GC.

dificuldade da crítica literária em classificar como bons ou ruins autores que se encaixam ou não num determinado conjunto de regras que ela considera adequado ou inadequado.

Mas como romper com essa lógica em que um grupo restrito decide o que merece ou não ser lido, fadando muitos autores ao esquecimento? Talvez, o primeiro passo seja a tentativa de traçar certo padrão estilístico ao qual pertença tal obra, tirando-a, primeiramente, dos porões da literatura. E é nesse ponto que o presente texto quer encaixar a obra de Pedro Bandeira, colocando-o como um autor crítico não só de seu tempo, mas de si mesmo, em uma tentativa de demonstrá-lo como contemporâneo por seu constante incômodo, que o leva a uma também constante revisão do passado, em um processo semelhante ao arquivar e desarquivar, tanto a obra alheia, como a própria obra, de modo que, em cada uma dessas versões, do outro e de si, haja o processo de estabelecimento de seu estilo composicional.

Conforme falado, Pedro Bandeira tem obras que se encaixam tanto na esfera infantil quanto na juvenil, e em termos temáticos, pode colocar as mesmas questões para ambos os públicos, ressaltando-se as especificidades de cada um. Em *O dinossauro que fazia Au! Au!* (1983) – seu livro de estreia – por exemplo, pode-se observar o problema da linguagem que aprisiona o sujeito naquilo que ele diz. A temática do artista e da palavra como uma arma, pode ser vista, por exemplo, no texto juvenil *O poeta e o cavaleiro* (1999). Portanto, o fato de ter a linearidade como estilo de escrita não tira do autor a qualidade e a capacidade do seu dizer. Mais ainda, em seus quatro textos, as descrições lineares se acentuam como marca composicional, e as ações que se sucedem uma a outra, seguindo as *fórmulas estruturais* de uma literatura que se destina ao público jovem.

Dessa forma, manter seu estilo de escrita linear, e se permitir revisitar seu texto e mudá-lo a qualquer tempo, permite chamá-lo contemporâneo no melhor sentido desse termo, ou seja, aquele que sabe ver não só as luzes do seu tempo, mas também as trevas.

## Considerações finais

O que leva alguém a empreender uma jornada? Várias são as motivações. Quando iniciei esse trabalho, era apenas uma leitora apaixonada na tentativa de demonstrar a qualidade literária em Pedro Bandeira, um autor negligenciado, não porque duramente criticado pela crítica literária, mas por ter uma obra numerosa, com várias nuances. Auto assumidamente apaixonado pelas literaturas infantil e juvenil, vertentes literárias às quais se dedica, tem apenas dois ou três títulos olhados com mais cuidado. Então, já que há numerosos volumes nesta obra, há também dificuldade em selecionar dentro dela aquela que, nesse momento, deveria ser analisada, e, a partir dela, um caminho teórico. Seleção difícil, ainda mais porque se enfrenta uma briga interna para abandonar inúmeras coisas que são importantes, mas humanamente impossíveis de serem colocadas em um texto de caráter monográfico.

Assim como a narrativa de Garrote, em que o menino foi impelido pelo destino a encontrar seu próprio caminho, o mesmo ocorre aqui, ao me deparar com uma narrativa em que, primeiro, há o estranhamento diante do estilo que ali se apresentou por distanciar-se daquele comumente adotado por Bandeira em seus romances juvenis. Depois, pelo o momento histórico atrelado ao contexto de produção desta obra. Juntando, então, esses dois aspectos, inicialmente pensei tentar demonstrar as marcas da Ditadura Militar Brasileira que, por analogia, poderiam se fazer presentes no texto de Bandeira. A questão, sem deixar de ter a Ditadura como ponto de ancoragem, foi estendida à questão da repressão, que diferente de um período cravado no tempo cronológico, se estende por toda a história da humanidade, e vai, a cada tempo e em cada contexto, criando meios de resistência a ela.

No capítulo I foram observadas as marcas de repressão relacionadas aos castigos físicos, associando-os aos processos de tortura aos quais os sujeitos eram submetidos, não só durante a Ditadura Militar Brasileira, mas também em diversos períodos da história mundial. À luz de Foucault, observou-se como a aparência de liberdade pode ser somente um dispositivo para que a repressão se faça, e como a palavra pode ser instrumento de resistência pelo

saber nela contido, motivo pelo qual a literatura infantil sofreu salto qualitativo, por ter de se reinventar para dizer o que se tem de calar em determinados momentos.

No capítulo II, tentou-se demonstrar as marcas de contemporaneidade dessa obra, com seu constante descontínuo, já que a ausência de saberes, relegados somente a uma personagem, confunde a todos, inclusive narrador e leitor, dando a sensação de que as coisas são indivisíveis. Isso permitiu que, nas terras do Encantado, fossem encontradas coisas tão arcaicas em meio a um tempo que se pensa presente, mas que não dá muita certeza de que presente é esse, e nem tão pouco de que futuro se poderá construir. Ao mesmo tempo, as poucas coisas que se faziam perceptíveis podiam ser tidas como um arquivo contemporâneo, clássico na figura sinistra de Nhá Nana, quando cotejado às teorias de Derrida e Agamben.

O capítulo III foi sobre a manifestação do arquivo expresso na linguagem, que se buscou analisar por meio da inquietude do autor em sua reescrita constante. Para isso, observamos seu processo de escritura abrindo e fechando gavetas, delegando a outras personagens os saberes, mantendo as torturas, valorizando os desacreditados, como os loucos e os jovens, como no fechamento de um ciclo que sempre estará aberto, para que seja novamente desarquivado, uma vez que tudo sempre se repete, mesmo que de outra maneira.

Ao longo desse texto foram levantadas muitas questões a respeito de Pedro Bandeira, como a sua versatilidade temática e de abordagem, a sua imperfeição como autor e a sua possível consciência dessa imperfeição que o leva à reescrita, assim como as versões que faz de textos consagrados como clássicos nacionais e universais. Há ainda sua qualidade e clareza de pensamento, não como o autor que simplesmente se deixa levar como um eleito dotado de uma capacidade mágica, mas como aquele que vê na arte literária uma possibilidade de dizer, e que, como qualquer outra obra, precisa de planejamento, e por que não, revisão clara, para si e para o seu leitor. No tocante à literatura como um todo, há ainda uma necessidade de teoria que se refira à literatura juvenil, uma vez que ela já não pode mais ser vista como um

apêndice da literatura infantil, mas um organismo vivo com características próprias e que precisam ser melhor diferenciadas. Mesmo assim, não se pode esquecer de não separar nem o infantil nem o juvenil do terreno do literário, uma vez que, em essência, são ambas literatura. Todas essas, entretanto, são questões para serem respondidas e aprofundadas em outras pesquisas, pois esse é o processo do conhecimento, usar o que está posto para ampliá-lo ou mesmo mudá-lo completamente. Conhecer é desarquivar, em suma, dar voz a quem não é ouvido, e, principalmente, saber valer-se do discurso desvalorizado para romper com a lógica existente, em um processo amplo de resistência, como fez a literatura infantil durante a Ditadura. Como fez Pedro Bandeira, com o discurso da loucura.

2014 é o ano em que se rememora os cinquenta anos de um dos mais negros períodos da história brasileira, o início da Ditadura Militar. Porém não se pode dizer ao certo que se pode comemorar o seu fim. O militarismo acabou, mas será que a Ditadura realmente chegou ao final? É preciso considerar que um país, no qual os principais arquivos sobre milhares de desaparecidos e mortos políticos jamais foram abertos e não houve punição para os culpados, é fadado à repetição histórica. Pedro Bandeira pode ter, consciente ou inconscientemente, demonstrado em obra e múltiplas versões, que se repetem à medida que se abrem, descortinando novas nuances, a necessidade de revisão desses arquivos. Os romances analisados, com uma linguagem simples, podem ter demonstrado, por alusão, com sua ânsia de repetição, que no real a narrativa se altera, mas não o enredo. A narrativa muda, mas o enredo é o mesmo, assim como são as ditaduras que, em diversos países, legitimam práticas violentas que perduram pela história, e que se não são exercidas pelo governo, são praticadas pelos poderes paralelos existentes nos diversos cantos do mundo, causando indignação e incitando maneiras de resistência. Definitivamente, ler Pedro Bandeira é ter de refletir sobre tudo isso.

## Referências Bibliográficas

ABELL, Marcos. Verdade e fantasia em Freud. In: *Ágora: estudos em teoria psicanalítica*. Rio de Janeiro. Vol. 14 n. 1: jun 2011. Disponível em <[www.scielo.br/scielo.php?pid=s1516-14982011000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s1516-14982011000100004&script=sci_arttext)>

AGAMBEN, Giorgio. O rosto. Trad. Murilo Duarte Costa Corrêa do original // *volto*. In: *Mezzisenza fine. Note sullapolitica*. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80. Disponível em <<http://www.oestrangeiro.net/politica/163-traducao-qo-rostoq-de-giorgio-agamben>>. Acesso em 15 dez. 2012.

\_\_\_\_\_. O que é o contemporâneo? In *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesto. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

ANDRADE, Cássia. Manoel de Andrade e Ferreira Gullar: poetas da resistência. In *A tarde*. 04 set. 2009. Disponível em <<http://atarde.uol.com.br/noticias/1223417>>. Acesso em 11 out. 2012.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

BANDEIRA, Pedro. *Agora estou sozinha*. São Paulo: Moderna, 1998.

\_\_\_\_\_. *De Piolho a Garrote*. São Paulo: Atual, 1984.

\_\_\_\_\_. *De punhos cerrados*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *Descanse em paz, meu amor...* 2ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Garrote, menino coragem*. 4ed. São Paulo: Moderna, 2009.

\_\_\_\_\_. *Na colmeia do inferno*. São Paulo: Moderna, 1991.

\_\_\_\_\_. *O dinossauro que fazia au-au*. 2ed. São Paulo: Moderna, 1983.

\_\_\_\_\_. *O mistério da fábrica de livros*. 2ed. São Paulo: Moderna, 2009.

\_\_\_\_\_. *O poeta e o cavaleiro*. 2ed. São Paulo: FTD, 1999.

\_\_\_\_\_. *O primeiro amor de Laurinha*. 2ed. São Paulo: Moderna, 2009.

\_\_\_\_\_. *Pântano de sangue*. São Paulo: Moderna, 1996.

BERNARDO, Gustavo. A qualidade da invenção. In *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005. p. 9-24.

BETTELHEIM, Bruno. Introdução: a luta pelo significado. In *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 16 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p.2-20.

BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

BRAS, Luiz. Primeiro contato. In *Paraíso líquido*. São Paulo: Terracota, 2010. p. 9-21.

BROWN, Dan. *Anjos e demônios*. Rio de Janeiro: Arqueiro, 2007.

CHBOSKY, Stephen. *As vantagens de ser invisível*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CLARICE Lispector. Entrevista concedida ao programa Panorama, da TV Cultura, apresentação de Gastão Moreira. São Paulo: Artesanato Digital, 1977.1 DVD.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DERRIDA, Jaques. Exergo. In *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

*DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS: significado dos nomes*. Disponível em <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br>>. Acesso em 04 jan. 2013.

DOSSIÊ de mortos e desaparecidos políticos a partir de 1964. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1996.

ELIOT, T. S. O que é um clássico? In *Scribd*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/84212490/O-Que-e-Um-Classico-T-S-Eliot-Parte-I>>. Acesso em 18 jul. 2014.

FRANCO, Adenize. As ruínas da modernidade: literatura e resistência em tempos de globalização. In *4º CELLI - Colóquio estudos linguísticos e literários; 1º CIELLI – Colóquio internacional de estudos linguísticos e literários, 6., 2010.* Maringá. Anais ISSN 2177-6350. São Paulo: UEM, 2010. Disponível em:<[www.cielli.com.br/downloads/754.pdf](http://www.cielli.com.br/downloads/754.pdf)>. Acesso em 12 jan. 2012.

FOULCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. PondéVassallo. 4ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

GAARDER, Jostein. *Através do espelho*. São Paulo: Cia. Das letras, 1998.

GAGLIARDI, Eliana; AMARAL, Heloísa. *Trabalhando com os gêneros do discurso: narrar: conto de fadas*. São Paulo: FTD, 2001. p. 16.

GUERRA, Gregório de Mattos e. Que falta nesta cidade?... Verdade. In *Poesia brasileira*. Disponível em: <<http://poesiabrasileira.tumblr.com/post/10015545240/que-falta-nesta-cidade-verdade-que-mais-por-sua>>. Acesso em 22 jul. 2014.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 3ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. 6ed. SP: Ática, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

MENDLOWICZ, Eliane. O luto e seus destinos. *Ágora*. vol. 3 n. II – Rio de Janeiro, 2000. In *Scielo Brasil*. Disponível em <[www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttex&pid=S1516-149820000005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=S1516-149820000005)>. Acesso em 02 jan. 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Atual, 1998.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

PALMAR, Aluísio. Militantes do MR-8 continuaram sendo controlados após anistia. In *Documentos revelados*. 17 out. 2012. Disponível em <<http://www.documentosrevelados.com.br/repressao/forcas-armadas/militantes-do-mr8-continuaram-sendo-controlados-apos-anistia/>>. Acesso em 10 nov. 2012.

RIBEIRO, Emílio Soares de. Um estudo sobre o símbolo, com base na obra de Pierce. In *Estudos semióticos*. Junho de 2012, vol. 6, n1. p. 46-53. Disponível em <<http://www.fflch.usp.br/dl/Semiotica/es/eSSe61/2012esse61-esribeiro.pdf>>. Acesso em 15 dez 2012.

SANTOS, Luciano Gomes dos. *O homem na filosofia de Martin Heidegger*. In *Filosofia, ciência e vida*. São Paulo: Escala . Ano II, nº 22, 2008.p.50-63.

SILVA, Amanda Bertolada. *Múltiplas fases da infância: concepções que se constroem no mundo contemporâneo*. Universidade Estadual de Londrina: Londrina, 2009. Disponível em <[www.uel.br/ceca/pedagogia/pages/arquivos/AMANDA%20BERTOLA%20DA%20SILVA%20.pdf](http://www.uel.br/ceca/pedagogia/pages/arquivos/AMANDA%20BERTOLA%20DA%20SILVA%20.pdf)>. Acesso em 19 set 2012.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

VARGAS, Andre Quilan; SANTOS, Eliane dos. Topical sol da liberdade, memórias de um espírito libertário. n. 18, 2008. In *Literatura e autoritarismo: processos de identificação e políticas da (in)diferença*. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num18/art\\_02.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num18/art_02.php)>. Acesso em 25 jun 2012.

WILD, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**Biblioteca Digital Sapientia**

Termo de Autorização para Publicação Eletrônica na Biblioteca Digital da PUC-SP

- 1) Tipo do documento: Texto – PDF
- 2) Identificação do documento/autor

Curso: Especialização em Literatura

Autor: Marlete Pereira Santana

Título: *De Piolho a Garrote: a palavra como prisão e libertação*

Número de páginas: 74

E-mail: marlete.ps@bol.com.br

RG: 44.861.038-3

CPF: 365.612.308-09

Orientador: Geruza Zelnys de Almeida

Data de entrega à COGEAE: 03/07/2014

Serão publicadas na Biblioteca Digital somente as Monografias que obtiverem nota entre 9 e 10. As monografias com nota inferior a 9, serão publicados apenas os dados referenciais e o resumo.

3) Autorização de divulgação do trabalho completo na Biblioteca Digital (preenchimento obrigatório):

Sim                       Não

Justificativa (motivos de não autorização): \_\_\_\_\_

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação supracitada, de acordo com a lei nº 9610/98, autorizo, à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, a disponibilizar gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, conforme permissão assinalada acima, do documento, em meio eletrônico, no formato PDF, para fins de leitura, impressão e/ou download pela Internet, a título de divulgação científica gerada pela Universidade.

Assinatura do autor Marlete P. Santana

Local e data São Paulo, 03 de julho de 2014.

**Informe do Expediente da Secretaria**

**Nota obtida** \_\_\_\_\_ **Data de conclusão e ou Arguição** \_\_\_\_\_