

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

JOSENILDO OLIVEIRA DE MORAIS

**A LITERATURA INFANTIL COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA DA DITADURA
MILITAR**

CAMPINA GRANDE - PB

2011

JOSENILDO OLIVEIRA DE MORAIS

**A LITERATURA INFANTIL COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA DA DITADURA
MILITAR**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Estudos Socioculturais pela Literatura, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Goretti Ribeiro

CAMPINA GRANDE - PB

2011

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

M8271 Morais, Josenildo Oliveira de.
 A literatura infantil como instrumento de denúncia da ditadura militar [manuscrito] / Josenildo Oliveira de Moraes. – 2011.
 108 f. : il.

 Digitado.
 Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2011.
 “Orientação: Profa. Dra. Maria Goretti Ribeiro, Departamento de Letras e Artes”.

 1. Análise Literária. 2. Literatura Infanto-Juvenil. 3. Ditadura Militar. 4. História do Brasil. I. Título.

21. ed. CDD 801.95

JOSENILDO OLIVEIRA DE MORAIS

**A LITERATURA INFANTIL COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA DA DITADURA
MILITAR**

Aprovada em 03 de fevereiro de 2011

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Goretti Ribeiro
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB
Orientadora

Profa. Dra. Rosilda Alves Bezerra
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB
Examinadora

Prof. Dr. Damião de Lima
Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Examinador

Àqueles que amam
a literatura
e fazem constantes
viagens em suas páginas
dedico.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe – Nilda – pela força e estímulo para prosseguir neste caminho.

Aos meus irmãos e irmãs pelo estímulo sempre.

A Leomar, Kátia e Cecília pela companhia e força quando necessários.

Também sentia a ausência de vocês!

A Celso por tornar a temporada em Campina Grande menos solitária.

A todos os meus familiares: minhas tias, meus tios, meus primos e primas, meus sobrinhos e sobrinhas, meus cunhados pelo incentivo que tanto necessitava para continuar nesse caminho.

Aos meus amigos de farras em Mossoró e em Campina Grande: vocês faziam a diferença quando estava muito sufocado com tantas idéias.

A Jan Clay pela assistência técnico-informática.

Aos amigos e amigas do mestrado, em especial, Leandro, minhas galegas – Anna Giovana e Ediliane, João Ferreira, Juvinião, Fabrícia, Rodrigo Apolinário, Lúcia Lourdes, Gorette, Rafael, Severino, Zuila, Érika, Andrea... pelos momentos de união, companheirismo, discussão e estudos, que auxiliaram no meu crescimento cognitivo e afetivo.

Aos professores do Mestrado em Literatura e Interculturalidade, em especial, Sebastien Joachim – sua loucura e revolta são tocantes; Francisca Zuleide – pela leitura crítica; Geralda Medeiros – pela paciência, calma e facilidade de aproximação.

À Professora Dra. Maria Goretti Ribeiro pela orientação diferenciada e pela liberdade no processo de produção desta pesquisa.

Aos amigos e professores da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, em Mossoró. Não preciso citar os nomes daqueles que estão sendo homenageados...

A Roberto pela presteza e competência em suas atividades, facilitando nossa relação com o Mestrado.

Me dá tua mão, companheiro.
Companheira, me dá a mão.
Me dá tua mão, meu irmão.
Responderei às perguntas,
perguntas que tens nos lábios,
nos olhos, no coração.

Fecharam nosso Partido,
que é o partido do povo?
Cassaram os nossos mandatos,
que são mandatos do povo?
Que importa, meu companheiro?
O povo, não morre, é eterno.
Passam os traidores do povo,
O povo não passa não.

Se amanhã, desesperados,
fecharem nossos jornais?
Que importa? Que importa, irmão?
O povo sabe os caminhos
pra enfrentar a reação.

Não existem linotipos?
Não existem rotativas?
Que importa, meu companheiro?
Há sempre uma mão ativa
pegando um giz ou pincel.
E há muros pela cidade
se nos negarem papel.

Me dá tua mão, companheiro.
Companheira, me dá a mão.
Me dá tua mão, meu irmão.
Vamos andar na cidade,
verás que eu tenho razão.

Naquele muro... Que lêis?
CONSTITUINTE! Talvez,
talvez tu mesmo escreveste
esta palavra. Talvez...

Isso é história, companheiro,
História de uma campanha
que o povo escreveu nos muros
e os muros foram levando
pra consciência nacional.
História que tu escreveste
fazendo daquele muro
o teu imenso jornal.

Mário Lago,
O povo escreve a história nas paredes

RESUMO

Com o caráter de pesquisa histórico-literária, a intenção deste estudo é a de analisar a produção literária infantil e juvenil produzida no período da Ditadura Militar, particularmente nos anos 1970, demonstrando como essa literatura faz denúncias sobre o momento histórico vivido e sua importância para a construção da identidade e cultura brasileiras. Partiu-se das hipóteses que há na literatura infantil brasileira uma forte denúncia do sistema instaurado a partir de Golpe de Estado em 1964, originando daí o que se chamou Ditadura Militar no Brasil. A literatura infantil publicada nesta época foi de extrema riqueza criativa para burlar a censura, ou seja, foi produzido um discurso que aparentemente não dizia muito, mas na verdade representava bem o contexto sócio-histórico vivido pelos escritores da época. Selecionou-se como corpus de estudo 15 (quinze) obras das escritoras Ana Maria Machado, Lygia Bojunga e Ruth Rocha para se verificar como a Ditadura está representada nas histórias, quais as formas de controle e dominação que perpassam ao longo das narrativas utilizadas pelos ditadores, que meios de combater a ditadura são apontados nos livros, e qual o papel da criança nesse processo. Conclui-se que há uma forte denúncia ao sistema da Ditadura nas obras infantis dos anos 1970. Essa literatura é de extrema relevância e importância, não só pelo seu conteúdo histórico, mas principalmente pela criatividade dos escritores tornando-as referências para futuros produtores da literatura infantil brasileira.

Palavras-chave: Literatura infantil e juvenil. Ditadura Militar. História. Anos 1970.

ABSTRACT

With the character of historical and literary research, the intent of this study is to examine the literature produced during the military dictatorship for children and young people, particularly in the 1970s, demonstrating how this literature makes claims about the historical living moment and its importance for the construction of Brazilian identity and culture. It started from the hypothesis that there is in the Brazilian literature for children a strong denunciation of the system introduced by a Coup d'état in 1964, causing what it called the Military Dictatorship in Brazil. Literature for children published during this time was extremely creative to circumvent the censorship. It produced a speech that was apparently said not much, but really well represented the socio-historical context faced by the writers of the time. It was selected, as research corpus, fifteen (15) books of the writers Ana Maria Machado, Lygia Bojunga and Ruth Rocha for observe how the dictatorship is represented in the stories, what forms of control and domination that permeate throughout the narratives used by dictators, which means to fight against the dictatorship are pointed in the books, and what was the role of the children in that process. It concludes that there is a strong complaint of the dictatorial system in the books for children of the 1970s. This literature is extremely relevant and important not only for its historical contents, but especially by the creativity of the writers becoming references to future producers of literature for children in Brazil.

Keywords: Literature for children and adolescent. Military Dictatorship. History. 1970s.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A DITADURA MILITAR NO BRASIL	16
1.1 ANTECEDENTES DO GOLPE DE 1964.....	17
1.2 O GOLPE MILITAR DE 1964.....	17
1.3 O GOVERNO DE CASTELO BRANCO (1964-1967).....	19
1.4 O GOVERNO DE COSTA E SILVA (1967-1969).....	20
1.5 GOVERNO DA JUNTA MILITAR (31/08/1969-30/10/1969).....	22
1.6 O GOVERNO DE MÉDICI (1969-1974).....	23
1.7 O GOVERNO DE GEISEL (1974-1979).....	25
1.8 O GOVERNO DE FIGUEIREDO (1979-1985).....	27
2 OS INCRÍVEIS ANOS 1970 E SUAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS	31
2.1 AS ARTES VISUAIS.....	32
2.2 AS ARTES CÊNICAS.....	33
2.3 A MÚSICA.....	36
2.4 A LITERATURA.....	37
2.5 A LITERATURA INFANTIL.....	39
3 A LITERATURA INFANTIL COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA	46
3.1 AUTORAS E OBRAS.....	47
3.1.1 Ana Maria Machado.....	47
3.1.2 Obras.....	49
3.1.2.1 <i>Bento que bento é o frade</i> (1977).....	49
3.1.2.2 <i>História meio ao contrário</i> (1978).....	50
3.1.2.3 <i>O menino Pedro e seu boi voador</i> (1979).....	51
3.1.2.4 <i>Raul da ferrugem azul</i> (1979).....	53
3.1.2.5 <i>Bem do seu tamanho</i> (1980).....	54
3.1.3 Lygia Bojunga Nunes.....	55
3.1.4 Obras.....	56
3.1.4.1 <i>Os Colegas</i> (1972).....	56

3.1.4.2 <i>Angélica</i> (1975).....	58
3.1.4.3 <i>A bolsa amarela</i> (1976).....	59
3.1.4.4 <i>A casa da Madrinha</i> (1978).....	60
3.1.4.5 <i>O sofá estampado</i> (1980).....	61
3.1.5 Ruth Rocha.....	62
3.1.6 Obras.....	64
3.1.6.1 <i>O reizinho mandão</i> (1978).....	64
3.1.6.2 <i>O rei que não sabia de nada</i> (1980).....	65
3.1.6.3 <i>O que os olhos não vêem</i> (1981).....	66
3.1.6.4 <i>Sapo vira rei vira sapo ou a volta do reizinho mandão</i> (1982).....	67
3.1.6.5 <i>Admirável mundo louco</i> (1986).....	68
3.2 A DITADURA NOS LIVROS INFANTIS.....	69
3.2.1 Representações da Ditadura nas Obras Infantis.....	71
3.2.2 Formas de Controle e de Dominação.....	77
3.2.3 Formas de Combater a Ditadura.....	85
3.2.4 A Criança É a Portavoz.....	90
CONCLUSÃO	94
REFERÊNCIAS	101
LEITURAS SUGERIDAS	105
FILMES SUGERIDOS	107

INTRODUÇÃO

A história do Brasil registra que entre os anos de 1964 e 1985 o País foi governado por estadistas-militares impostos, sem a aprovação da população por meio de voto direto e secreto, como o é hoje. Esse período ficou conhecido como a Ditadura Militar e começou com um golpe de estado acontecido em 31 de março de 1964.

O golpe foi desencadeado por uma crise político-institucional iniciada com a renúncia do presidente Jânio Quadros, em 1961, agregando-se a isso a administração do presidente João Goulart (1961-1964); a radicalização populista do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e de várias organizações de esquerda, e a reação da direita conservadora.

Alguns fatos foram significativos para que o golpe de estado acontecesse: no dia 13 de março de 1964, o governo promoveu grande comício em frente da estação ferroviária Central do Brasil, no Rio de Janeiro, em favor das reformas de base. Os conservadores reagiram com uma manifestação em São Paulo, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em 19 de março. A tensão cresceu. No dia 31 de março, tropas saídas de Minas Gerais e São Paulo avançaram sobre o Rio, onde o governo federal contava com o apoio de setores importantes da oficialidade e das Forças Armadas. Para evitar a guerra civil, Goulart abandonou o país e refugiou-se no Uruguai. No dia 1º de abril, o Congresso Nacional declarou a vacância da Presidência. Os comandantes militares assumiram o poder. Em 9 de abril foi decretado o Ato Institucional Nº 1 (AI-1), que cassava mandatos e suspendia a imunidade parlamentar, a vitaliciedade dos magistrados, a estabilidade dos funcionários públicos e outros direitos constitucionais.

O Regime Militar instaurado a partir de então se caracterizou por ser marcado pelo autoritarismo, supressão dos direitos constitucionais, perseguição policial e militar, prisão e tortura dos opositores e pela censura prévia aos meios de comunicação. Ou seja, um dos maiores bens do ser humano – a liberdade – passou a ser vigiada. Esse tipo de atitude feriu gravemente a maneira como as pessoas se expressavam, sejam em momentos de formalidade ou de informalidade. Tudo que uma pessoa falasse ou escrevesse poderia ser usado contra essa pessoa.

Proibição era a palavra de ordem nos atos institucionais. O de maior repercussão foi o Ato Institucional Nº 5 – AI-5 – publicado na noite de 13 de dezembro de 1968, pelo então Presidente Costa e Silva. Ao contrário dos anteriores, esse não tinha prazo de vigência e durou até 1979 e se tornou a referência legal da Ditadura.

A vigilância severa dos militares se faz presente de maneira mais significativa na escrita, na música, na arte, antes espaços de liberdade de criação. Assim aconteceu nos anos 1970 – os mais pesados, conturbados desse período, pois vieram logo após a promulgação do AI-5 e tiveram como governante o General Emílio Garrastazu Médici – considerado o mão de ferro da Ditadura Militar devido à forte repressão instaurada em seu governo. Houve um momento de estagnação no movimento artístico, pois todos temiam as represálias advindas das medidas governamentais. Mas alguns artistas insistiram na continuidade da produção que vinham desenvolvendo. Para isso, eles tiveram que abusar da criatividade e utilização dos recursos artístico-literários para driblar a censura.

Entre os artistas que driblaram a vigilância da censura, Chico Buarque de Holanda foi um dos destaques nesse momento. Ele lançou músicas como *Apesar de você* (1970) e *O que será* (1976), onde usando de extrema criatividade, faz denúncias e críticas ao regime e seus representantes.

A criatividade foi usada para denunciar um estado de terror que dominava a todos, mas principalmente aqueles que estavam expostos, seja na mídia de alguma forma, seja nas frentes de luta ao regime. O poema de Alex Polari – poeta paraibano preso entre os anos de 1971 e 1980 – retrata bem a desilusão geral instaurada a partir dessas medidas (1982, p. 12):

Idílica estudantil III

Nossa geração teve pouco tempo
 começou pelo fim
 mas foi bela nossa procura
 ah! moça, como foi bela a nossa procura
 mesmo com tanta ilusão perdida
 quebrada,
 mesmo com tanto caco de sonho
 onde até hoje
 a gente se corta.

A literatura, como forma de expressão artística e cultural, também passou a ser vigiada. A produção literária – quando tinha coragem de aparecer – era de

caráter político e audacioso, como a literatura-reportagem de José Louzeiro – *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e *Acusados de homicídio* –, e *Sangue na praça*, de Edilberto Coutinho. Era uma literatura totalmente engajada e denunciante.

Porém, houve nessa época, uma literatura que não incomodou a ninguém, nem aos censores da ditadura. Foi a literatura escrita para o público infantil e juvenil. Como nem a crítica literária encarava esse tipo de produção como “literatura” de verdade, então, os artistas deste meio tinham mais liberdade para se expressar. Assim, surgiram, nessa época, diversos autores que, fazendo uso do poder de manusear com as palavras e da construção de excelentes metáforas, denunciavam o regime totalitário de então. Bordini (1998, p. 38), assim relata:

Como se escrevia para crianças, um segmento social historicamente ignorado pela assimetria de poder entre adulto e infante, este no máximo encarado como futuro material humano da nação, foi nesse setor que a resistência ao regime militar passou despercebida e plantou sementes de liberdade. Autores (...), através do universo mágico dos livros infantis, puderam desacreditar os valores que sustentavam a política de linha dura dos militares, de certo modo induzindo uma geração a pensar por si e a desconfiar de idéias que matam.

Foram dessa época os nomes que firmaram a literatura infanto-juvenil brasileira no mercado editorial e que a divulgaram para além fronteiras. Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos Queirós, Carlos de Marigny, Eliardo França, Fernanda Lopes de Almeida, Henry Corrêa de Araújo, João Carlos Marinho, Lygia Bojunga Nunes, Marina Colasanti, Ruth Rocha, Sérgio Caparelli, Sylvia Orthof, Ziraldo, Wander Piroli, entre tantos outros são os grandes responsáveis por este trabalho.

A produção literária do período da Ditadura Militar apresentava de maneira sutil e criativa uma crítica ao sistema político-social vivenciado pelo nosso país. A poesia e a literatura feita para crianças e adolescentes foi seu principal meio, como confirma Moraes (1995, p. 52):

Com a repressão e o fechamento da década, ficou muito difícil falar do real, mas por isso mesmo, mais do que nunca isso era necessário. E era preciso driblar a repressão. Jogar com as ambigüidades, com a possibilidade de diversos níveis de leitura, com a polissemia e a multivocidade. Aguçar a ironia. Transpor sentidos. Fazer metáforas. Construir símbolos. É aí que a poesia e a literatura infantil encontram seu terreno por excelência, é aí que se movem mais à vontade.

Os autores de literatura infantil, por se sentirem menos vigiados, aproveitavam esse espaço para denunciar aquele estado autoritário. Moraes (1995, p. 52) continua:

Até mesmo porque, pelas próprias exigências de sua linguagem, elas têm melhores condições de enfrentar um terrível desafio que se apresentou à consciência dos autores nessa época: a obrigação de fazer uma literatura de denúncia. Isso muitas vezes trouxe um risco para o criador; o preço que ele tinha que pagar para protestar contra a repressão acabava sendo a auto-repressão, a negação do seu lado lírico, de suas fantasias, seus sonhos, suas emoções pessoais. Nesse contexto, a poesia e a literatura infantil, por lidarem muito intimamente com o símbolo, souberam desenvolver para si mesmas um espaço maior de liberdade.

Assim, fazendo uso de uma linguagem por excelência metafórica, os autores foram dando a conhecer sob o aspecto da ótica infantil a repressão daquela época. Lygia Bojunga Nunes foi dessas escritoras. Em duas de suas obras – *A bolsa amarela* e *A casa da madrinha* –, ela apresenta personagens com problemas relativos à maneira de pensar: elas são vítimas de controle extremo de pensamento.

Essa presença metafórica foi uma constante nas obras produzidas nesse período. Isso foi, é e será importante para se fazer um estudo aprofundado de como a literatura infantil pode ajudar a mudar realidades. Quantas mentes não assimilaram essas idéias difundidas de maneira aparentemente ingênua, mas tão significativa: Quantos não assimilaram estas idéias e ajudaram a mudar o rumo da história do nosso país – desde o fim do golpe, na luta pelas eleições diretas, até os nossos dias, na eleição de um presidente advindo de uma classe social tida como inferior – de alguma forma? Daí a relevância deste estudo.

O trabalho é uma pesquisa histórico-literária. Partiu-se das hipóteses que há na literatura infantil brasileira uma forte denúncia do sistema instaurado a partir do Golpe de Estado em 1964, originando daí o que se chamou Ditadura Militar no Brasil. A literatura infantil publicada nesta época foi de extrema riqueza criativa para burlar a censura, ou seja, foi produzido um discurso que aparentemente não dizia muito, mas na verdade representava bem o contexto sócio-histórico vivido pelos escritores da época.

A pesquisa objetiva analisar a produção literária infantil e juvenil produzida no período da Ditadura Militar, especialmente nos anos 1970, demonstrando como essa literatura faz denúncias sobre o momento histórico vivido e sua importância para a construção da identidade e cultura brasileiras. Para isso, vai-se verificar nas obras – corpus do trabalho – como esse momento histórico é registrado: as diversas

representações de ditadura presentes nas obras; as formas de controle e dominação que os ditadores utilizam; meios para combater a ditadura instaurada; e o papel da criança nesse processo. Agrega-se a isso a importância que a literatura produzida nessa época teve para a confirmação de uma Literatura Infantil Brasileira.

Como *corpus*, delimitou-se três autoras atuantes desse período: Ana Maria Machado com suas obras: *Bento que bento é o frade* (1977), *História meio ao contrário* (1978), *O menino Pedro e seu boi voador* (1979), *Raul da ferrugem azul* (1979) e *Bem do seu tamanho* (1980); Lygia Bojunga, com os livros *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *A casa da madrinha* (1978) e *O sofá estampado* (1980); e Ruth Rocha com as histórias *O reizinho mandão* (1978), *O rei que não sabia de nada* (1980), *O que os olhos não vêem* (1981) *Sapo vira rei vira sapo ou a volta do reizinho mandão* (1982) e *Admirável mundo novo* (1986).

A escolha se deu por aproximação temática entre as obras e as autoras. São todas narrativas em prosa, com exceção de *O que os olhos não vêem*, de Ruth Rocha, que é uma narrativa em versos. Procurou-se concentrar em obras produzidas nos anos 1970, mas algumas delas só foram publicadas nos anos 1980. Como alguns historiadores dizem que os anos 1970 só terminaram em 1982 quando a abertura política já está consolidada, embora a Ditadura Militar ainda não tenha acabado, optou-se por também trabalhar obras publicadas no início desta década.

Para ajudar nas reflexões, buscou-se as leituras de Bosi (1997) e Coutinho (2004) tópicos relativos à teoria literária. Para ajudar na construção do painel da história concentrou-se nas leituras de Fausto (2002); Blanc (2010); Bahiana (2006); Almeida (2009); Aquino, Duarte, Kehl, Maciel e Tatit em Risério (2005); Gaspari e Ventura em Holanda e Ventura (2000); Brandão (1990); e Gonzales (2009). Para a área de literatura infantil o principal recurso foi Coelho (2006), além das leituras de Abramovich (1999); Lajolo e Zilberman (2006); Zilberman (2005); Bettelheim (2000); Bordini e Sandroni em Serra (1998); Machado e Moraes em Bastos (1995). Além de consultas a dicionários: Houaiss (2009), Correia (2006); a Nova Enciclopédia Ilustrada Folha (2010); livros de poesia: Meireles (2002), Polari em Holanda (1982); canções em CDs: Holanda (1976 e 1978); e quadrinhos: Vasques (2005).

Paralelo a essa lista, realizou-se diversas leituras em outras fontes que não foram citadas diretamente no trabalho, mas que foram importantes para uma compreensão geral do período estudado (ver Leituras Sugeridas), além de diversos filmes ambientados na época estudada (ver Filmes Sugeridos).

O trabalho está dividido em três partes. Na primeira faz-se um painel histórico. Discorre-se sobre a Ditadura Militar Brasileira, desde o seu surgimento, os presidentes militares, a abertura política, o fim da ditadura.

Na segunda faz-se um painel das diversas manifestações artístico-culturais dos anos 1970: as artes visuais, as artes cênicas, a música, a literatura e a literatura infantil. Dedicase atenção à literatura produzida nessa época e, em especial, à literatura infantil.

Na terceira parte, faz-se a apresentação das autoras e as obras selecionadas como corpus de pesquisa e, em seguida, a análise histórico-literária das livros envolvendo os aspectos de como a Ditadura está representada nas obras infantis, que formas de controle e dominação aparecem, as formas de combater a Ditadura apontada nas histórias, e o papel da criança como portavoz das mudanças acontecidas.

Conclui-se que há uma riqueza literária no universo da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira, especialmente na década de 1970. Essa literatura foi veículo difusor do painel histórico vivido pelos autores que escreveram naquela época. Há um tom denunciativo nos livros destinados à crianças e adolescentes com relação à Ditadura Militar Brasileira. Salienta-se a criatividade dos escritores para fazer essas denúncias, mesmo num estado de tamanha repressão e vigilância. É a inteligência e a criatividade superando o poder da força bruta e policial a serviço dos ditadores.

1 A DITADURA MILITAR NO BRASIL

Assim como os anais da história da Argentina, Chile, Colômbia, Equador, Paraguai, Peru, Uruguai e Venezuela, a história do Brasil registrou um período que ficou conhecido como Ditadura Militar, período em que os governantes eram estadistas-militares impostos, sem a aprovação da população por meio de voto direto e secreto, como é hoje. Essa foi uma realidade em quase todos os países da América do Sul, além de acontecer também em outros países como Alemanha, Áustria, China, Cuba, França, Iraque, Itália, Japão, México, Polônia, Portugal, entre outros.

Fausto (2002, p. 463-515), diz que esse período, no Brasil, começou com um golpe de estado acontecido em 13 de março de 1964. O golpe foi desencadeado por uma crise político-institucional que começou com a renúncia do presidente Jânio Quadros, em 1961. Agravou-se durante a administração João Goulart (1961-1964), com a radicalização populista do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e de várias organizações de esquerda e com a reação da direita conservadora. Goulart tentou mobilizar os setores organizados dos trabalhadores em torno das reformas de base, que alterariam as relações econômicas e sociais no país. Isso levou o empresariado, parte da Igreja Católica, a oficialidade militar e os partidos de oposição, liderados pela União Democrática Nacional (UDN) e pelo Partido Social Democrático (PSD), a denunciar a preparação de um golpe comunista, com a participação do presidente, conforme confirma Blanc (2009, p. 6-7). Todos temiam uma guinada do Brasil para o lado socialista:

O golpe de 1964 surgiu do temor à ameaça comunista. Desde a Revolução Bolchevique de 1917, as classes trabalhadoras de todos os continentes foram influenciadas pelo aparente sucesso do regime supostamente operário da União Soviética. A “onda vermelha” se avolumou ainda mais depois da Segunda Guerra Mundial, com a tomada do poder pelos comunistas chineses em 1949. Enquanto ruíam as colônias europeias na África e Ásia, varridas pela Revolução, muitos dos pretendentes ao poder nessas nações tendiam ao comunismo. Assim foi na Coreia, a partir de 1950, no Vietnã, de 1959 a 1975, no Camboja, no final dos anos 1960 até 1978, e até mesmo na América Ibérica, com revoluções que penderam à esquerda, como Cuba em 1959, ou que foram promovidas de fato, pela esquerda, como a da Nicarágua, já na década de 1980. Na América Espanhola, governos eleitos democraticamente, mas com tendência socialista, foram depostos pela direita local apoiada pelos Estados Unidos. Assim foi na Guatemala e no Chile. No Brasil – posição estratégica vital para os interesses norte-americanos na América do Sul – a história seguiu direção semelhante. A chegada de um presidente que simpatizava com a

esquerda empurrou o pêndulo da História totalmente para a direita fazendo com que os conservadores tomassem o poder do País.

1.1 ANTECEDENTES DO GOLPE DE 1964

Alguns fatos foram significativos para que o golpe de estado acontecesse. De acordo com Blanc (2010, p 10-14) quatro eventos agravaram ainda mais a crise que se arrastava desde a posse de Jango.

O primeiro deles foi a Revolta dos Sargentos, em 1963, em Brasília. Sargentos do Exército candidataram-se e se elegeram deputados, porém o Superior Tribunal Eleitoral impediu a posse dos mesmos, uma vez que eles não tinham direito de se candidatar. O levante foi um golpe intolerável na rígida disciplina do Exército.

O segundo aconteceu numa sexta-feira, dia 13 de março de 1964, quando o governo promoveu grande comício que reuniu 250 mil pessoas em frente da estação ferroviária Central do Brasil, no Rio de Janeiro, em favor das reformas de base. Neste plano, Jango prometia mudanças radicais na estrutura agrária, econômica e educacional do país. Os conservadores reagiram com uma manifestação em São Paulo, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em 19 de março – dia de São José Operário que reuniu 500 mil pessoas em protesto contra a ameaça do comunismo. A tensão cresceu.

O terceiro foi a Rebelião dos Marinheiros, em 26 de março. Membros da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais reuniram-se no Sindicato dos Metalúrgicos, desobedecendo ordens do ministro da Marinha. Foi enviado um contingente de fuzileiros navais para prender os rebeldes. Estes ao invés de prender os revoltosos, se uniram ao protesto e, por intervenção de Jango, os revoltosos não foram punidos, desafiando a hierarquia militar que defendia a punição.

O último evento foi o discurso do presidente João Goulart no Automóvel Clube, durante uma reunião dos sargentos em apoio a estes, no dia 30 do mesmo mês.

Aliado a isso, os Estados Unidos da América temiam que o Brasil seguisse o mesmo caminho de Cuba, onde a guerrilha liderada por Fidel Castro havia conseguido tomar o poder e implantar um regime aliado à União Soviética. Vivia-se a Guerra Fria, momento em que os EUA procuravam, no chamado "mundo livre",

frear a expansão do comunismo. Os EUA participaram da tomada de poder, principalmente através de seu embaixador no Brasil, Lincoln Gordon, e do adido militar, Vernon Walters. Eles haviam decidido dar apoio logístico aos militares golpistas, caso estes enfrentassem uma longa resistência por parte de forças leais a Jango. Em Washington, o vice-diretor de operações navais, John Chew, ordenou o deslocamento para Santos de uma força-tarefa (o porta-aviões Forrestal, seis contratorpedeiros, um porta-helicóptero e quatro petroleiros), operação que, embora não completada, ficou conhecida como "Brother Sam".

1.2 O GOLPE MILITAR DE 1964

A derrubada do governo de João Goulart se deu no dia 31 de março. Grupos de oposição – um deles liderado pelo general Humberto Castelo Branco – com o apoio dos governadores da Guanabara, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraná, saíram com tropas de Minas Gerais e São Paulo e avançaram sobre o Rio, onde o governo federal contava com o apoio de setores importantes da oficialidade e das Forças Armadas.

Na noite de 1º de abril Jango ainda viajou para o Rio Grande do Sul, onde tencionava organizar uma resistência e defender o poder legal. Quando percebeu que a resistência geraria uma guerra civil, Goulart decidiu abandonar o País. Em 4 de abril daquele ano, desembarcou no Uruguai em busca de asilo político.

A ação militar de tomada do poder durou 55 horas, com tanques e metralhadoras a postos, embora não tenha acontecido combate. A guerra civil foi evitada. Os trabalhadores fiéis a Jango tentaram se mobilizar para resistir, mas todas as tentativas foram neutralizadas. Os jornais janguistas e as rádios controladas por forças fiéis a Goulart foram fechados. Com Jango deposto, uma junta composta por militares tomou o poder. Apesar de ter sido celebrado como "Revolução", o golpe acabou resultando em uma ditadura que buscou impor a ordem das casernas à vida cívica, à cultura e aos rumos do desenvolvimento do País.

No dia 1º de abril, o Congresso Nacional declarou a vacância da Presidência. Uma junta militar assumiu o poder. Em 9 de abril foi decretado o Ato Institucional número 1 (AI-1), que cassava mandatos e suspendia a imunidade parlamentar, a vitaliciedade dos magistrados, a estabilidade dos funcionários

públicos e outros direitos constitucionais. Fausto (2002, p.465-466) assim descreve o AI-1:

O AI-1 foi baixado em 9 de abril de 1964, pelos comandantes de Exército, da Marinha e da Aeronáutica. Formalmente, manteve a Constituição de 1946 com várias modificações, assim como o funcionamento do Congresso. Este último aspecto seria uma das características do regime militar. Embora o poder real se deslocasse para outras esferas e os princípios básicos da democracia fossem violados, o regime quase nunca assumiu expressamente sua feição autoritária. Exceto por pequenos períodos de tempo, o Congresso continuou funcionando e as normas que atingiam os direitos dos cidadãos foram apresentadas como temporárias. O próprio AI-1 limitou sua vigência até 31 de outubro de 1966.

O AI-1 também estabeleceu a eleição de um novo presidente da República por votação indireta do Congresso Nacional. Em 15 de abril de 1964, o general Humberto de Alencar Castelo Branco foi eleito presidente, com mandato até 31 de janeiro de 1966.

1.3 O GOVERNO CASTELLO BRANCO (1964-1967)

O general Humberto de Alencar Castello Branco foi eleito pelo Congresso Nacional presidente da República em 15 de abril de 1964. Dois dias depois da posse, em 17 de abril, o mandato de Castelo Branco foi prorrogado até 15 de março de 1967. Castelo declarava-se comprometido com a defesa da democracia, mas logo adotou posição autoritária. Em seu governo foram decretados três atos institucionais

O Ato Institucional número 2 – AI-2, em outubro de 1965, reformando o sistema político. O ato aboliu os partidos políticos e criou o bipartidarismo com a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), de situação, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), de oposição. Estabelecia eleições indiretas para presidente, além de instituir a fidelidade partidária. Cassou mandatos de parlamentares federais e estaduais, suspendeu os direitos políticos de centenas de cidadãos. Criou o Serviço Nacional de Informações (SNI), que funcionava como polícia política, seguindo orientações e influência dos Estados Unidos.

A linha dura do governo castelista colocou sob intervenção 425 sindicatos e federações de trabalhadores. Numa tentativa de deter os estudantes que começaram a se manifestar contra a ditadura, universidades foram invadidas,

professores demitidos, estudantes presos, suspensos e expulsos das faculdades. Em janeiro de 1967, o governo impôs ao Congresso a aprovação da nova Constituição que incorporava a legislação excepcional e institucionaliza a ditadura.

A democracia vai diminuir cada vez mais a partir de 12 de fevereiro de 1966, quando foi decretado o Ato Institucional número 3 – AI-3, que estabelecia eleições indiretas também para governadores estaduais. Naquele mesmo ano, em 7 de dezembro, seria decretado o Ato Institucional número 4 – AI-4, que convocava o Congresso para a votação e promulgação do projeto de Constituição, que revogava definitivamente a Constituição de 1946. No mês seguinte foi promulgada a Lei de Imprensa, que amordaçava a liberdade de informação e expressão.

1.4 O GOVERNO DE COSTA E SILVA (1967-1969)

O Regime Militar estava definitivamente instaurado e legitimizado. O Ministro do Exército de Castello Branco, o general Arthur da Costa e Silva – marechal linha dura – foi eleito indiretamente pelo Congresso Nacional em 3 de outubro de 1966 e assumiu a Presidência em 1967, garantido que “nossa meta é o homem”, embora a preocupação maior de seu governo fosse a economia ao invés dos direitos civis frustrados com os atos institucionais editados pela administração Castello Branco.

Em seu governo cresceu a oposição à ditadura. Em 1966, foi formada a Frente Ampla, fundada pelo ex-governador da Guanabara Carlos Lacerda, por estudantes, sindicalistas, setores do clero e donas de casa. As manifestações não duraram muito, em 15 de março de 1968, o presidente extinguiu a Frente Ampla por meio de uma portaria, calando a vontade da maioria. Em meados de 1968, a União Nacional dos Estudantes (UNE) promoveu no Rio de Janeiro a Passeata dos Cem Mil, motivada pela morte do estudante secundarista Edson Luís, pela Polícia Militar durante um pequeno protesto realizado no Rio de Janeiro, no mês de março. Ao mesmo tempo ocorreram greves operárias em Contagem, perto de Belo Horizonte, e em Osasco, na grande São Paulo.

Foi no governo de Costa e Silva que grupos radicais de esquerda que tinham assumido a perspectiva de que só a luta armada poria fim ao regime militar, começaram a se organizar para a guerrilha urbana e promoveram os primeiros assaltos a bancos para obter fundos. Surgiram, assim, a Aliança Libertadora

Nacional (ALN), o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

O governo passa a ser pressionado pelos militares da linha dura, que defendiam a retomada das ações repressivas no plano político, institucional e policial. Em 17 de abril de 1968, 68 municípios (incluindo todas as capitais) foram transformados em zonas de segurança nacional, e seus prefeitos passaram a ser nomeados pelo presidente. O deputado Márcio Moreira Alves (MDB/Guanabara), em discurso na Câmara, convocou a população a boicotar a parada militar de 7 de setembro, e o governo pediu licença ao Congresso para processá-lo. O Parlamento negou a licença em 12 de dezembro. Na noite de 13 de dezembro, Costa e Silva fechou o Congresso e decretou o Ato Institucional número 5 – AI-5.

Ao contrário dos anteriores, esse não tinha prazo de vigência e durou até 1979. O AI-5 restabelecia o poder presidencial de cassar mandatos, suspender direitos políticos, demitir e aposentar juízes e funcionários; acabava com a garantia do habeas-corpus; ampliava e endurecia a repressão policial e militar. Outros seis atos institucionais complementares foram decretados ainda neste governo e passaram a constituir o núcleo da legislação do regime.

A partir de então o regime se tornou ainda mais marcado pelo autoritarismo, supressão dos direitos constitucionais, perseguição policial e militar, prisão e tortura dos opositores, e pela censura prévia aos meios de comunicação. Isso sufocou qualquer esperança de redemocratização que houvesse entre os brasileiros. A luta armada passou, então, a ser a única forma possível de combater a ditadura, já que até o ato de protestar estava proibido pelo AI-5. Fausto (2002, p. 480) discorre sobre o Ato:

A partir do AI-5, o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perdas de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos do governo.

Ou seja, um dos maiores bens do ser humano – a liberdade – passou a ser vigiada. Esse tipo de atitude atingiu de maneira contundente a maneira como as pessoas se expressavam, sejam em momentos de formalidade ou de informalidade. Tudo que uma pessoa falasse ou escrevesse poderia ser usado contra essa pessoa.

O medo então se instalou na mente, na voz, na escrita, na música, na arte de maneira geral. Estes espaços, antes tão livres como formas de expressão, passaram a ser severamente vigiados. Todo aquele que fosse pego fazendo “propaganda subversiva” seria punido. Aconteceu assim com diversas personalidades e artistas dessa época. Vários deles foram “julgados” e condenados à prisão, tortura, degredo... Punições destinadas geralmente a pessoas que praticavam crimes considerados vis. Cereja e Magalhães (1994, p. 348) nos apresentam as conseqüências do AI-5 para a cultura brasileira:

Com o AI-5, os expoentes da cultura brasileira desse período exilam-se “voluntariamente”: Caetano, Gil, Chico Buarque, Augusto Boal (do Teatro da Arena) e José Celso Martinez (do Teatro Oficina). Tem fim prematuro um movimento [o Tropicalismo] cujas marcas ainda podem ser observadas na produção de hoje, em especial na música e na poesia. A partir de então, com as restrições da censura política, a linguagem artística tem dois caminhos: ou o silêncio ou a metáfora.

Em agosto de 1969, Costa e Silva sofreu um derrame e foi substituído no governo por uma Junta Militar, contrariando até a Constituição promulgada pelos militares em 1967 que determinava que o vice de Costa e Silva, o civil Pedro Aleixo, assumisse.

1.5 GOVERNO DA JUNTA MILITAR (31/08/1969-30/10/1969)

Gravemente doente, o presidente Costa e Silva foi substituído por uma Junta Militar formada pelos ministros Aurélio de Lira Tavares (Exército), Augusto Rademaker (Marinha) e Márcio de Sousa e Melo (Aeronáutica), a partir do decreto do Ato Institucional número 12 – AI-12.

A Aliança de Libertação Nacional (ALN) e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), grupos de esquerda, seqüestraram no Rio o embaixador norte-americano Charles Elbrick. Ele foi trocado por 15 presos políticos mandados para o México. A Junta Militar respondeu com várias medidas formais de repressão, incluindo aí, as execuções sumárias e as torturas culminando com morte dos torturados. Foram decretados, então, mais dois atos institucionais: o AI-13, que instituía a pena de banimento do território nacional a todo brasileiro que “se tornar inconveniente, nocivo ou perigoso à segurança nacional”; e o AI-14, que estabelecia

a pena de morte nos casos de "guerra psicológica adversa, ou revolucionária, ou subversiva".

Além desses, a Junta Militar até o final de seu mandato ainda decretou mais três atos institucionais: o AI-15, o AI-16 e o AI-17. O primeiro estabeleceu eleições nos municípios sob intervenção federal. O segundo fixou a vacância do cargo de presidente e vice-presidente da República, marcou a data da eleição, estabeleceu a vigência do mandato do próximo presidente e prorrogou o mandato das mesas da Câmara e do Senado. O terceiro autorizava a Junta Militar a colocar na reserva os militares que "tivessem atentado ou viessem a atentar, comprovadamente, contra a coesão das forças armadas". Uma forma encontrada para conter a oposição encontrada pela indicação de Médici.

1.6 O GOVERNO DE MÉDICI (1969-1974)

Em 30 de outubro de 1969, a Junta Militar escolheu o novo presidente: o general Emílio Garrastazu Médici, dando início ao período mais repressivo da história do Brasil. Seu governo é considerado o mais duro e repressivo do período, conhecido como "anos de chumbo".

Em 1969, afinado com o decreto do AI-5, surgiram diversos órgãos responsáveis pela captura, interrogatório, tortura e execução de prisioneiros da ditadura. Fausto (2002, p. 481) esclarece sobre esses órgãos:

Até 1969, o Centro de Informações da Marinha (Cenimar) foi o órgão mais em evidência como responsável pela utilização da tortura. A partir daquele ano, surgiu em São Paulo a Operação Bandeirantes (Oban), vinculada ao II Exército, cujo raio de ação se concentrou no eixo São Paulo-Rio. A OBAN deu lugar aos DOI-CODI, siglas do Destacamento de Operações e Informações e do Centro de Operações de Defesa Interna. Os DOI-CODI se estenderam a vários Estados e foram os principais centros de tortura do regime militar.

Muitos professores, políticos, músicos, artistas e escritores foram investigados, presos, torturados ou exilados do País. Os DOI-CODI atuavam como centro de investigação e repressão do governo militar. Os artistas foram forçados a calar sua voz. Entre esses artistas, alguns conseguiram continuar produzindo fazendo uso de metáforas, driblando assim a vigilância de maneira bastante criativa,

como o fez Chico Buarque de Holanda através da música *Apesar de você*, lançada em um compacto simples no ano de 1970:

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão, não.
A minha gente hoje anda
Falando de lado e olhando pro chão.
Viu?
Você que inventou esse Estado
Inventou de inventar
Toda escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar o perdão.

Quando foi descoberta a trama de que a música era uma crítica ao presidente Emílio Garrastazu Médici, esta foi proibida de ser tocada nas rádios e oficiais entraram na gravadora de Chico e destruíram todas as cópias do compacto. A música voltou às rádios somente em 1978, quando do lançamento do álbum *Chico Buarque*.

A repressão à luta armada cresceu e uma severa política de censura foi colocada em execução: a censura prévia a jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, músicas e outras formas de expressão artística. Sobre isso, Almeida (2009, p. 90-91) diz:

De cara, a censura prévia feriu a liberdade de expressão, suprimiu material jornalístico, impediu a mobilização política da sociedade e a autonomia dos donos de jornais. E foi eficaz. Diferentemente da visão de que a censura era aleatória, [...] ela foi objetiva, e o censor sabia o que iria cortar. “O censor precisa saber o que ele quer, eles nunca pediram nada, eles não vinham conversar, eles vinham cortar, essa clareza em relação ao que eles queriam foi uma marca muito importante no Brasil”, diz José Roberto Guzzo. E mais: para ele, a censura não tinha objetivo criar uma imprensa pró-governo. “Tinham o objetivo de não deixar sair coisas que incomodassem o governo ou que iriam prejudicar o projeto deles. Isso foi muito claro na imprensa brasileira”, acrescenta.

As tiras de Vasques publicadas no jornal *Folha da Manhã*, no ano de 1973, quando ele foi chamado para cobrir as férias de Luís Fernando Veríssimo, ilustram bem o processo de censura instaurado pelo regime, como a que segue (2005, p. 27):



Apesar do forte aparato de repressão, focos de uma guerrilha se desenvolveram no governo de Médici. Um foco de guerrilha urbana aconteceu em São Paulo comandado por Carlos Marighella que fundou a ALN. Ainda no final de 1969, Marighella foi morto pelas forças da repressão.

A guerrilha rural foi outra forma de resistência encontrada pelos defensores da democracia e da liberdade. O primeiro deles se deu na Serra do Caparaó, no final de 1966, pelo Movimento Nacional Revolucionário (MNR), logo desbaratada pelo Exército. O MNR, apesar de derrotado, vai dar origem a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), sob a liderança de Carlos Lamarca que instaurou um foco de guerrilha no Vale do Ribeira, região sul do Estado de São Paulo. Lamarca foi vencido e fugiu para a Bahia onde foi caçado implacavelmente e morto enquanto descansava a sombra de um arbusto. Outro foco de guerrilha rural se deu na região do Araguaia, entre os estados do Pará, Maranhão e Goiás, estabelecido por combatentes do PC do B. A guerrilha resistiu por três anos, mas em março de 1974 foi fortemente reprimida e sufocada pelas forças militares.

Apesar de um registro tão forte de repressão, o governo de Médici era visto internacionalmente como de ufanismo, através de pesada propaganda política. A Era Médici era divulgada com *slogans* como “Ninguém segura este país”, “Este é o país que vai pra frente”, ou ainda o apelativo “Ame-o ou deixe-o”. Some-se a isso a conquista do terceiro título mundial pela Seleção Brasileira de Futebol, trazendo para casa a almejada taça Jules Rimet.

1.7 O GOVERNO DE GEISEL (1974-1979)

Em 15 de março de 1974, assumiu a presidência o general Ernesto Geisel que começou um lento processo de transição rumo à democracia. Ele foi o primeiro presidente escolhido por um Colégio Eleitoral composto de membros do Congresso e delegados das Assembléias Legislativas dos Estados. Seu governo coincidiu com o fim do milagre econômico e com a insatisfação popular em altas taxas e ameaçavam a estabilidade do Regime Militar. A crise do petróleo e a recessão mundial interferiram na economia brasileira, no momento em que os créditos e empréstimos internacionais diminuíram. A crise internacional do petróleo contribuiu para uma recessão mundial e o aumento das taxas de juro, além de reduzir muito o crédito, pôs a dívida externa brasileira em um patamar crítico.

O presidente anunciou então a abertura política lenta, gradual e segura e nos bastidores procurou afastar os militares da linha dura, encastelados nos órgãos de repressão e nos comandos militares. Blanc (2010, p. 35) discorre sobre a abertura política:

A abertura se iniciou já em 1974. Numa primeira etapa, a propaganda eleitoral foi liberada tanto no rádio como na TV, para a campanha das eleições parlamentares de 1974. O MDB, o partido de oposição, soube aproveitar o momento histórico. Agindo de maneira integrada, todos os candidatos adotaram o mesmo discurso, o qual criticava veementemente a política econômica e denunciava aos eleitores os aspectos negativos do pseudomilagre: aumento das dívidas, concentração de renda, achatamento dos salários.

A oposição se fortaleceu e nas eleições de novembro de 1974, o MDB conquistou 59% dos votos para o Senado, 48% para a Câmara dos Deputados e ganhou em 79 das 90 cidades com mais de 100 mil habitantes.

A censura prévia à imprensa escrita foi suspensa em 1975, embora tenha sido continuada em relação aos jornalistas. Os jornais já podiam se expressar livremente, mas permanecia no rádio e na televisão. A linha dura resistiu à liberalização e desencadeou uma onda repressiva contra jornalistas militantes e simpatizantes do clandestino Partido Comunista Brasileiro (PCB). Em outubro de 1975, o jornalista Vladimir Herzog foi assassinado em uma cela do DOI-CODI do 2º Exército, em São Paulo. Em janeiro de 1976, o operário Manuel Fiel Filho foi morto em circunstâncias semelhantes. Sobre esses fatos, Almeida (2009, p. 98) acrescenta:

Os militares que se opunham à política de distensão passaram a agir na repressão. O PCB (Partido Comunista Brasileiro) foi um dos grandes alvos, principalmente os jornalistas que faziam parte de seus quadros: 30 deles nas grandes redações de São Paulo. A caçada aos jornalistas comunistas se deu principalmente na revista *Visão* e na TV Cultura de São Paulo. Foi nessa empreitada que o jornalista Vladimir Herzog foi morto nas dependências do DOI-Codi, em São Paulo. Também estavam presos George Benigno, Duque Estrada, da revista *Veja*, Rodolfo Konder e Paulo Markun. Ao saber da morte de Herzog, Golbery disse, descontrolado, ao cardeal D. Paulo Evaristo Arns: “Essa gente desgraçada está trabalhando contra nós para destruir o governo”. O Segundo Exército, em São Paulo, estava fora de controle. Em janeiro de 1976, o operário Manuel Fiel Filho também foi morto nas dependências do DOI-Codi paulista. Na tentativa de restabelecer o controle sobre o Exército, o presidente exonerou o comandante do Segundo Exército, Ednardo D’Avila Melo. Em seu lugar assumiu o general Dilermando Gomes Monteiro.

O MDB venceu novamente as eleições no final de 1976. Em abril de 1977, o governo colocou o Congresso em recesso e baixou o "pacote de abril". As regras eleitorais foram modificadas de modo a garantir maioria parlamentar à Arena, o mandato presidencial passou de cinco para seis anos e foi criada a figura do senador biônico, eleito indiretamente pelas Assembléias Legislativas estaduais.

Em 1978, Geisel envia ao Congresso emenda constitucional que acabou com o AI-5 e restaurou o habeas-corpus. Com isso abriu caminho para a normalização do país. Ele também fez valer de sua autoridade no momento da indicação de seu sucessor. O candidato do grupo nacionalista – o general Sylvio Frota, ministro do Exército de Geisel – foi destituído e transferido para a reserva, garantido assim a impossibilidade de Frota disputar o cargo. Afinal, se a linha dura voltasse ao poder, o esforço de Geisel de levar o País de volta à democracia seria em vão, como registrou o quadrinista Vasques nos idos de 1973 (2005, p. 36) na tira abaixo:



1.8 O GOVERNO DE FIGUEIREDO (1979-1985)

O crescimento da oposição nas eleições de 1978 acelerou a abertura política. Assim, em 15 de março de 1979, assumiu o quinto e último general-presidente, João Baptista Figueiredo com a missão de dar continuidade à abertura política do seu antecessor, embora seu comportamento e discurso não indicassem que ele seria capaz de tal fato. No entanto, cinco meses depois de assumir a presidência concedeu a anistia aos acusados ou condenados por crimes políticos. O processo, porém, foi perturbado pela linha dura que ainda relutava em devolver o Brasil à normalidade democrática. Para tanto, promoveram sequestros a figuras ligadas à Igreja Católica e enviaram cartas-bomba para sedes de instituições democráticas, como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB). O episódio mais grave foi um malsucedido atentado terrorista promovido por militares no Centro de Convenções do Riocentro, no Rio, em 30 de abril de 1981. Todos esses atos eram desempenhados de forma a levar a população a crer que quem os estava desenvolvendo era a esquerda.

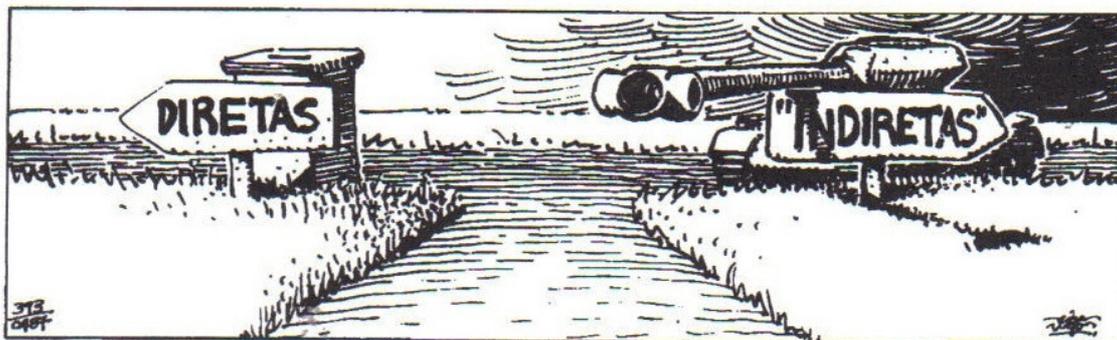
Em dezembro de 1979, o governo modificou a legislação partidária e eleitoral e restabeleceu o pluripartidarismo. A Arena transformou-se no Partido Democrático Social (PDS), e o MDB acrescentou a palavra Partido à sigla, tornando-se o PMDB. Outras agremiações foram criadas, como o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido Democrático Trabalhista (PDT), de esquerda, e o Partido Popular (PP), de centro-direita. Fausto (2202, p. 506), discorre sobre a formação de um deles:

A partir do sindicalismo urbano e rural, de setores da Igreja e da classe média profissional surgiu o Partido dos Trabalhadores (PT). O PT propunha-se representar os interesses das amplas camadas de assalariados existentes no país, com base em um programa de direitos mínimos e transformações sociais que abrissem caminho ao socialismo. Adotando uma postura contrária ao PCB e ao culto da União Soviética, o PT evitou definir-se sobre a natureza do socialismo. [...] No campo sindical, estabeleceram-se laços íntimos entre o partido e o sindicalismo do ABC. Esse movimento foi um dos centros mais importantes na constituição do PT, com destaque crescente da figura de Lula.

Esses novos partidos primeiro lutaram juntos em prol de um mesmo interesse: o fim da ditadura. À medida que a abertura do regime se consolidava, as diferenças ideológicas e pessoais começaram a aparecer. Mas isso foi significativo para as eleições seguintes, em 1982, quando mais de 48 milhões de brasileiros

foram às urnas para eleger vereadores, prefeitos, deputados, senadores e governadores dos Estados. Era a primeira eleição por voto direto desde 1965.

No ano seguinte, o PT assumiu como bandeira de luta a campanha pelas eleições diretas para a presidência da República. Várias manifestações foram feitas para isso. Em janeiro de 1984, o PMDB entrou na campanha pra valer, destacando-se as iniciativas de seu presidente Ulysses Guimarães. A maior manifestação aconteceu na Praça da Sé, em São Paulo, no dia 27 de janeiro. O comício ultrapassou todas as expectativas, reunindo milhares de pessoas. O movimento se tornou então uma quase unanimidade nacional. Vasques (2005, p. 60) ilustrou bem a diferença entre as formas de eleições numa tira publicada originalmente nos anos 1970:



Para as eleições diretas para presidente acontecerem era necessário uma mudança na Constituição imposta pelos militares. A questão foi resolvida com a proposta do deputado Dante de Oliveira, do PMDB de Mato Grosso, de uma emenda constitucional que introduzia as eleições diretas. A emenda foi derrotada por apenas 22 votos no dia 25 de abril de 1984, com o Congresso cercado de tropas da polícia Militar.

Embora frustrados pela derrota da emenda, a oposição conseguiu se unir em torno da indicação de um nome para as eleições indiretas: Tancredo Neves, então governador de Minas Gerais e José Sarney, vice-presidente que disputaram o cargo contra a candidatura de Paulo Maluf, governador de São Paulo. Em 15 de janeiro de 1985, Tancredo e Sarney obtiveram uma vitória de 480 votos a 180 batendo Maluf no Colégio Eleitoral. Dessa forma, a oposição, escolhendo caminhos inusitados, chegou ao poder e pôs-se fim ao temido regime da Ditadura Militar.

Esse estado de medo vivido pelo Brasil de 1964 a 1985 foi retratado por diversas manifestações artísticas. A música e a poesia foram as que deixaram, de

maneira mais significativa, os registros do clima presenciado pelos artistas da época. Chico Buarque retratou o clima da época nas metáforas da canção *O que será* (Holanda, 1976):

O que será, que será?
Que andam suspirando pelas alcovas
Que andam sussurrando em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas
Que anda nas cabeças anda nas bocas
Que andam acendendo velas nos becos
Que estão falando alto pelos botecos
E gritam nos mercados que com certeza
Está na natureza
Será, que será?
O que não tem certeza nem nunca terá
O que não tem conserto nem nunca terá
O que não tem tamanho...

É a criatividade sendo usada para denunciar um estado de terror que dominava a todos, mas principalmente aqueles que estavam expostos, que estavam na mídia de alguma forma.

Esse poder de criatividade foi mais intenso durante a década de 1970, devido a data de início e final da Ditadura. Como visto, na primeira metade desta década o Brasil foi governado por Médici, o mais repressivo dos presidentes militares, enquanto a segunda metade vai ser marcada pelo início da abertura política. Por isso, os anos 1970 apresentaram uma diversidade no palco artístico-cultural. A variedade de manifestações artísticas destes anos será abordada no capítulo seguinte.

2 OS INCRÍVEIS ANOS 1970 E SUAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

A década de 1970, no Brasil, pode ser considerada uma das mais controversas do século XX. Muitos a veem como uma década onde o importante era curtir o momento, sem se preocupar com o registro para o futuro ou as consequências de seus atos para sua vida posterior. Outros a veem como uma década repleta de experimentalismos: na música, na pintura, na literatura, na arte de uma maneira geral, mas principalmente na vida cotidiana dos que viveram naquela época.

Bahiana (2006, p. 6) diz que os anos 1970 podem ser divididos em dois grandes blocos. O primeiro, de 1970-1974 – período ainda sob o domínio do AI-5, no governo de Médici, onde a proibição impera: quase tudo é proibido. É a era psicodélica, na qual as drogas em uso são as da calma, da reflexão, da viagem. Importa aqui a fuga da realidade atroz vivida por todos os brasileiros. São os anos do silêncio forçado pela força militar ou escolhido por aqueles que não quiseram enfrentar as forças do regime de então.

É interessante registrar, no início dessa década, o fato da conquista do tricampeonato mundial pela Seleção Brasileira de Futebol, no México. Fato esse que vai deixar os brasileiros eufóricos com a vitória e esquecidos da realidade político-social que viviam. Kehl (2006, p. 32) traz o seguinte relato:

Os anos 70, que iniciaram em 1969, foram terríveis. Todo mundo parecia apoiar a ditadura. Os brasileiros começaram a década torcendo pelo Brasil na Copa, “80 milhões em ação” (sic), unidos em torno da excelente seleção, que levou o tricampeonato. A vitória deu grande prestígio a Emílio Garrastazu Médici, o militar de plantão no governo. O plano econômico, apelidado de “milagre econômico”, além de enriquecer ainda mais a burguesia – grande novidade! –, propiciou a expansão da classe média e elevou os padrões de consumo de muitas famílias: eletrodomésticos, um carro, o segundo carro, financiamento da casa própria pelo Banco Nacional de Habitação, BNH.

O segundo, de 1975-1979 – são os anos da abertura política que vão culminar com a anistia, durante o governo de Figueiredo. A tensão presente na primeira etapa vai-se desfazendo aos poucos e novas formas de encarar o mundo e a vida vão surgindo, como a percepção de tempo, a intensidade e o ritmo das músicas, as deformações do afeto, a distribuição do poder nas cidades. São dessa etapa discotequeiros, punks, roqueiros, naturebas, surfistas, *playboys*. Kehl (p. 37),

em seu relato sobre essa segunda metade, diz que ela só vai terminar lá pelos anos 1981 – 1982. Essa divisão vai gerar repercussões na forma de ver e fazer arte.

Há um consenso entre os que se dedicam a estudar a década de 1970: foi uma década muito rica para a cultura brasileira. Foram diversas as manifestações artísticas iniciadas nessa década que perduraram ou se aperfeiçoaram para garantir sua manutenção como opção de arte para o grande público. A forte repressão da época provocou um solo comum de contestação política nas expressões culturais dessa década, que também viu um movimento de afirmação da arte contemporânea no Brasil de então.

2.1 AS ARTES VISUAIS

As artes visuais produzidas nos anos 1970 forçam o seu apreciador a uma fruição mais que puramente óptico-visual. Ela pede o deslocamento do processo de observação para um processo de reflexão sobre a obra de arte. Como diz Duarte, (2005, p. 133) “Passamos de uma arte que se esgotava na pura visibilidade para obras que solicitam ‘um certo estrabismo: um olho no que está exposto, outro no problema formulado’”.

Foram diversos nomes realizando experimentos nas artes visuais e amadurecendo outros já consagrados no mercado das artes plásticas, como o *pop-art*, o minimalismo, o expressionismo abstrato, entre outros movimentos artísticos. Surgiram nomes como Cildo Meirelles, Waltercio Caldas, José Resende, Antonio Dias, Tunga, Carlos Vergara, Carlos Fajardo e Luiz Paulo Baravelli, entre outros.

Dois nomes foram bastante significativos para as artes visuais dessa época: Lygia Clark e Hélio Oiticica. Duarte (p. 136) diz que eles, com as “explorações inéditas no campo da escultura, da arte ambiental, e daquelas investigações que viriam, mais tarde, a ser chamadas de *body art* e ‘instalação’”, instauram um capítulo primordial na arte da segunda metade do século XX. O outro capítulo seria a imersão nos segmentos da cultura local: a favela – em Hélio Oiticica, e a teoria psicanalítica (a psicanálise como inspiração fenomenológica) – em Lygia Clark.

Foi nessa época ainda que houve um recrudescimento de dispersão e diversificação no campo das chamadas artes plásticas. À pintura, escultura e grafismo, somaram-se agora experiências envolvendo fotografia, filmografia,

videografia, cenografia, performances, aumentando assim a diversificação de suportes para essas manifestações artísticas. Foi um verdadeiro caleidoscópio artístico, conforme confirma Duarte (p. 138):

As manifestações artísticas se estendem desde a arte conceitual, performances, arte postal até novas investigações no campo da escultura e da pintura. O laboratório das transformações dos anos 70 é responsável por uma mudança profunda no regime de percepção do meio de arte no mundo e, particularmente, no Brasil, no qual o pequeno público e mesmo boa parte dos críticos se encontravam ainda presos às convenções “belasartianas”. Regime de percepção já alterado numa escala de massa, em consequência da acelerada expansão da indústria cultural, por intermédio do impacto do desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação a distância.

2.2 AS ARTES CÊNICAS

No palco das artes cênicas, as experiências artísticas também foram bastante significativas, principalmente na dança e no teatro. Houve um grande avanço, especialmente na dança com a criação da Funarte, em 1975, que passou a fomentar atividades artísticas no país. As universidades públicas, palco do surgimento de grande parte da produção artística da época, não foram esquecidas pela instituição acima. Era nelas que se geravam os principais espetáculos do momento, como confirma Aquino (2005, p. 100):

(...) naquela década, a dança se firmou profissionalmente por meio da criação de grupos estáveis e independentes e se configurou como grau de liberdade do sistema, driblando a censura, experimentando o novo e falando daquilo que os anseios populares desejavam. Falando de coisas que a maioria queria ouvir mas que poucos ousavam dizer.

Para a criação de companhias de dança, concorreu uma preocupação com a formação de profissionais. Teve um papel importante o professor e coreógrafo Ismael Guiser, que reuniu profissionais, organizou apresentações e conseguiu cachês para os participantes, ao mesmo tempo em que ensinava o que é ser profissional. Surgiram desse empenho o Balé Stagium e o Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo (hoje Balé da Cidade).

Aconteceram importantes eventos de dança na segunda metade da década de 70, com destaque para os festivais universitários, a exemplo da Oficina de Dança e do Festival de Inverno de Ouro Preto – realizados pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, e pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG respectivamente.

E o surgimento de diversos grupos: Grupo de Teatro do Movimento (RJ), Grupo Experimental de Dança da UFBA, Grupo Coringa (RJ), Grupo Pitu (DF) e Grupo Andança (SP).

Para o teatro, a década de 70 foi o um dos períodos mais repressivos. Maciel (2005, p. 105) relata:

O plano da cultura, naqueles anos, se caracterizou pela presença absoluta de censura. Tudo era censurado – jornais, livros, filmes, mas principalmente peças de teatro. O crítico José Arrabal declara, em seu ensaio sobre o teatro brasileiro nos anos 70: “Nunca, em toda a história de nossa formação social, foram proibidos tantos textos dramáticos e tantos espetáculos de teatro”.

Pois é: a principal mania dos censores da época era censurar teatro. O número de peças que, no Brasil, foram cortadas, mutiladas e simplesmente proibidas parece incalculável.

Para burlar a censura, os artistas chegavam a realizar apresentações clandestinas altas horas da noite, numa autêntica manifestação de protesto. Outra forma era o uso de peças históricas para discutir a sociedade brasileira de então.

Grosso modo, de acordo com Maciel (p. 106), pode-se dizer que no Brasil floresciam três tipos de teatro: um primeiro convencional, marcadamente comercial, que passou a ser chamado de “teatrão”; o segundo, um teatro com preocupações sociais e políticas – destaque para dois grupos de São Paulo: o Teatro de Arena e o Teatro de Oficina; o terceiro, uma alternativa de vanguarda que rompia com os pressupostos realistas e representativos das outras duas direções em favor de uma teatralista, apresentativa.

Das três orientações, a que tinha mais liberdade da censura era o teatro de vanguarda, talvez até pela estrutura da peça, de difícil compreensão. A que mais sofria repressão da censura era a segunda. Essa geração, então passou a se dedicar mais à pesquisa da linguagem do espetáculo, sob a influência de Bertold Brecht. Gianfrancesco Guarnieri, em Ventura (2000, p. 78), assim desabafava, em 1973, sobre o fazer teatro da época:

Todas as peças correm o risco de sair de cartaz por causa da censura, mesmo depois de aprovadas. Não adianta nada aquele certificado, com um tempo determinado de duração, porque não é verdade. A qualquer momento, qualquer peça, qualquer filme, qualquer novela, pode ser retirada de cartaz e a censura pode pedir uma reavaliação. No [Um] Grito [parado no ar] a censura fez alguns cortes que absolutamente não prejudicaram a peça. Foram mais palavras. Pelo contrário: a censura tem ido diariamente ver o espetáculo e eu sei que eles gostam. Mas eu acho que é melhor ir ver logo...

O cinema vai ter pouca representatividade nessa época, já que não se podia abordar qualquer temática, devido a censura. Quando isso acontecia, corria-se o risco de acontecer o que se deu com *São Bernardo*, de Leon Hirszman. Pronto em 1972, só foi lançado dois anos depois porque a censura queria cortar dez minutos do filme e seu diretor não concordava, fato que levou a Saga Filmes – distribuidora – à falência.

O cinema dos anos 70 se contrapôs à politização revolucionária do cinema brasileiro da década de 60. Brandão e Duarte (1990, p. 87-88) discorrem sobre esse novo cinema:

Esse “cinema de invenção” procurou revolucionar toda a linguagem bem-comportada do cinema nacional através de um discurso fragmentado e caótico. Para isso incorporou elementos de “mau gosto” (kitsch) e “absurdos”, lançando mão de uma nova estética que procurava traçar um caminho alternativo para o cinema, diante de um complexo quadro político-cultural marcado pelo fechamento político dos canais de expressão, através da censura, e pelo reflexo retardado dos movimentos contraculturais do final dos anos 60.

Mas, de acordo com Bahiana (2006, p. 319), foi a pornochanchada, que atingiu seu pico nos últimos anos 70 e representava em 1978, 85% do faturamento, o gênero por excelência do cinema brasileiro da década de 1970. Era chamado assim por trazer alguns elementos dos filmes do gênero conhecido como chanchada e pela dose alta de erotismo que, em uma época de censura no Brasil, fazia com que fosse comparado ao gênero pornô, embora não houvesse, de fato, cenas de sexo explícito nos filmes. O filme *A ilha do desejo*, de Carlo Mossy (diretor) e David Cardoso (produtor) suplantou a bilheteria de *O poderoso chefão*, em muitos cinemas. São diversos títulos desse gênero: *Um soutien para papai* (1975), *Com as calças na mão* (1975), *Amadas e violentadas* (1975), *As massagistas profissionais* (1976), *19 mulheres e um homem* (1977), *O bem dotado homem de Itu* (1977), *Bonitas e gostosas* (1978), *As 1001 posições do amor* (1979).

Em agosto de 1973, Zuenir Ventura (2000, p. 60-61) assim desabafava sobre o cinema brasileiro:

Dos 25 maiores sucessos de bilheterias dos últimos cinco anos – segundo lista do Instituto Nacional do Cinema –, oito são comédias eróticas e, um, melodrama erótico. Dos dezenove restantes, onze são êxitos devido a ídolos populares como Roberto Carlos, Teixerinha e Mazzaroppi. Na lista estão três filmes de Roberto Carlos ocupando o segundo, o quarto e o quinto lugares; dois do Teixerinha e um de José Mendes, *Pára, Pedro*; e nada menos que cinco de Mazzaroppi. Dos cinco filmes que sobram, um é uma superprodução histórica, *Independência ou morte*, o outro é um

musical de época, *A moreninha*, o terceiro, também censura livre, é *Meu pé de laranja-lima*, e apenas dois solitários representantes de uma posição de abertura para o conhecimento do Brasil e do mundo: *Macunaíma* e *Como era gostoso o meu francês*. A lista, portanto, compreende nove filmes eróticos de baixo nível e mais onze filmes cujo sucesso é baseado apenas na presença carismática de um cantor ou ator.

2.3 A MÚSICA

A música foi um dos representantes artísticos mais significativos na década de 1970. Nesta forma de manifestação artística aconteceram verdadeiras revoluções devido a diversidade de estilos e artistas que se desenvolveram no período. Vai-se desde a Jovem Guarda e o Tropicalismo – surgidos nos anos 1960 – até o auge da música das discotecas, passando por diversos outros ritmos.

No início da década Chico Buarque e Caetano Veloso já tinham seus nomes garantidos como representantes da Música Popular Brasileira. Brandão e Duarte (1990, p. 88-89) apresentam uma lista de artistas que ao longo da mesma década, vão trazer diversas influências para a MPB: Rita Lee, Raul Seixas, Ney Matogrosso, além de Mutantes, O Terço, Som Nosso de Cada Dia – *rock*; Made in Brasil, Tutti Frutti – no *rock* mais pesado; o trio Sá, Rodrix e Guarabira – misturando música sertaneja e *rock*; Novos Baianos – com um som altamente dançável; Jorge Mautner, Walter Franco, Tom Zé, Jards Macalé, Luiz Melodia, a banda Joelho de Porco – considerados “malditos”, procuravam fundir *rock* e MPB; Secos & Molhados – que misturava o glamour do “*glitter rock*” à latinidade brasileira; entre outros.

A década que iniciou ainda sob a égide dos grandes festivais vai gradativamente mudando seu rumo com a expansão do mercado fonográfico e das telenovelas. Por conta da grande influência da TV naquela década, passou-se a produzir canções para atender aos propósitos dos produtores das mesmas, “gerando um sistema de encomenda ou de aproveitamento de composições compatíveis com os temas das dramaturgias”, conforme afirma Tatit (2005, p. 121), e prossegue (p. 121-122):

Mas a grande massa das canções retomou seu lugar nas emissoras de rádio e a relação gravadora/mídia virou uma instância todo-poderosa na qual só penetravam os previamente eleitos: nomes já consagrados na década anterior, artistas que apresentassem potencial para fundir um estilo (Novos Baianos, Ivan Lins, Secos & Molhados, Fagner, Lulu Santos) ou figuras forjadas no interior da própria gravadora para atingir o grande

público (Benito de Paula, Agepê, Luiz Ayrão). Diferentemente da época dos festivais, não se tinha mais acesso aos excluídos.

O avanço da indústria fonográfica, a expansão da indústria cultural nos anos 1970 e, somando-se a isso, o sucesso das telenovelas produzidas pela TV Globo garantiram a abertura a um novo ritmo a partir da segunda metade da década: a *discothèque*. Impulsionado pelo sucesso do filme *Os embalos de sábado à noite* e da novela *Dancin' Days*, o ritmo ganhou espaço na juventude da época. Não deixou influências marcantes no modo de fazer música no Brasil, mas se garantiu como trilha sonora de uma década.

2.4 A LITERATURA

A literatura produzida na década de 1970 pode ser considerada como literatura pós-moderna, período com marco temporal na história de nossa literatura nos anos 50/60 estendendo-se até a atualidade. É um período de riqueza literária tanto na prosa como na poesia. São várias as tendências e autores desse momento, já que a eliminação de fronteiras entre a arte erudita e a arte popular; a presença marcante da intertextualidade; o ecletismo, ou seja, mistura de estilos; a preocupação com o presente, sem projeção no futuro, são características marcantes desse momento.

A preocupação dos autores da época de 1970 era fazer com que sua literatura chegasse ao povo, então vários escritores voltaram-se para a produção de textos para as massas, muitas vezes anônimos, como confirma Gaspari (2000, p. 18):

Em 1967, o cineasta Glauber Rocha vocalizara a simpatia premonitória pela luta armada dizendo, pela boca de Paulo, o intelectual de *Terra em transe*, que “este povo, cuja tristeza apodreceu no sangue, precisa da morte mais do que se possa supor”. Dez anos depois, foram os poetas quem melhor captaram um país diferente. A editora Nuvem Cigana, que publicava livretos com os versos de autores cariocas desconhecidos, lançou o *Almanaque biotônico vitalidade*, em cuja apresentação informava:

“CONTRA-INDICAÇÃO
não deve ser ministrado
àqueles que propõem a
morte como única
forma de vida.”

Essa produção tinha um tom esquerdizante, cujo projeto ideológico-político trazia para a literatura a discussão de temas como a fome, o imperialismo, as melhores condições de vida. Bosi (1997, p. 436) diz sobre essa literatura:

O melhor da literatura feita nos anos de regime militar bateria, portanto, a rota da contra-ideologia, que arma o indivíduo em face ao Estado autoritário e da mídia mentirosa. Ou, em outra direção, dissipa as ilusões de onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhe a realidade da diferença.

Assim, surgiram diversos nomes na narrativa de ficção, na paródia histórica, no romance ou ficção-reportagem, na narrativa fantástica, no memorialismo, na narrativa intimista, sobretudo feminina: João Antônio, Márcio de Souza, Ariano Suassuna, João Ubaldo Ribeiro, José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Osman Lins, Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antonio Callado, Fernando Gabeira, José J. Veiga, Murilo Rubião, Lygia Fagundes Telles, Chico Buarque de Holanda, Rubem Fonseca, Nélida Piñon, Edla Van Steen, Maria Alice Barroso, entre outros.

Mas foi no conto que a literatura dessa época encontrou seu auge. Coutinho (1988, p. 303) relata as modificações sofridas pelo conto:

O conto, da ficção moderna, sofreu radicais transformações. À experiência naturalista e exterior, da família de Maupassant, e à estética psicológica, os modernos acrescentaram novas dimensões, além do enriquecimento temático devido ao regionalismo em seus vários tipos. Quanto ao aspecto técnico, que estivera, até então, preso aos cânones tradicionais, na sua estrutura de começo, meio e fim, com a narrativa condicionada ao interesse graças ao manejo do *suspense* e à intriga em crescendo, o que fez o Modernismo foi de efeito profundo. O relato seguido e objetivo de histórias vai cedendo o passo à simples evocação, ao instantâneo fotográfico, aos episódios ricos de sugestão, aos flagrantes de atmosfera intensamente poéticas. Essa renovação processa-se a partir de Adelino Magalhães, por intermédio de Antônio de Alcântara Machado, Mário de Andrade, João Alphonsus, para chegar aos contistas da etapa mais recente, como Clarice Lispector, Waldomiro Autran Dourado, Lígia Fagundes Teles, Osman Lins, Samuel Rawet, Homero Homem, Carlos Castelo Branco, Dalton Trevisan e numerosos outros.

A poesia, nos tristes e repressivos anos 1970, rompeu o compromisso com a realidade, com o intelectualismo e com o hermetismo modernistas e partiu para ser marginal, diluidora, anticultural, pós-moderna. Ela, mais que a prosa procurou meios de divulgação alternativos como o panfleto, o folder, a folha de papel simples, os muros, as praças, ou como objeto de exposições. Era a chamada arte marginal, como confirma Coutinho (2004, p. 242) sobre a produção poética desse período:

Os movimentos poéticos dos anos 70 e 80 [...] apresentam uma série de aspectos que os tornam mais próximos que os anteriores da produção

contemporânea européia e norte-americana. Do Poema Processo mencione-se a reação ao estruturalismo literário e filosófico, a tendência ao ludismo e a exploração muitas vezes ousada do signo não-linguístico, que aproxima a composição poética do desenho; do Tropicalismo, a preocupação com a dialética entre o nacional e o cosmopolita e a atitude de carnavalização, no sentido bakhtiniano do termo, expressa sobretudo pelo humor e a paródia; da Poesia Marginal, a dessacralização da obra poética e dos meios de produção expressa pelo caráter artesanal dos livros e folhetos, escritos frequentemente em equipe e vendidos em entrepostos culturais variados, como cinemas, bares e lojas; e, finalmente, da Arte-Postal, a associação do artesanal com o prático, a exploração de materiais os mais diversos e o seu cunho internacional, que a integra a movimentos semelhantes de todo mundo ocidental, por meio de exposições, com a publicação de catálogos, e da correspondência entre os poetas. Citem-se ainda, em todos eles, a ampla liberdade de estilo, a fusão do erudito e o popular e o cunho interdisciplinar entre as composições.

São representativos da poesia dos anos 1970 Torquato Neto, Wally Salomão, Charles, Chacal, Paulo Leminski, Cacaso, Chico Alvim, Ana Cristina César, Alex Polari, entre outros. Poetas que iniciaram como “marginais” e hoje tem sua obra impressa e distribuída pelas grandes editoras. Há ainda a presença de Adélia Prado, Manoel de Barro e José Paulo Paes que produziram poesia que não se encaixa na classificação do grupo acima, cuja obra aponta para caminhos novos ou para a retomada bastante criativa de autores já consagrados, como Drummond, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto.

2.5 A LITERATURA INFANTIL

Os anos 1970 também foram muito generosos para a produção de livros para o público infanto-juvenil. Os historiadores dessa área consideram essa década como um *boom* da literatura infantil e juvenil brasileira. Isso se dá principalmente devido à produção do que eles consideram seguidores de Monteiro Lobato. Moraes e Lajolo (1995, p. 51) contestam essa explosão e dizem que nada foi ao acaso.

A literatura infantil dos anos setenta não foi uma explosão, pelo contrário, amadureceu lentamente no decorrer da década. E não há mistério algum em que isso tenha acontecido no Brasil de agora. Somos um país que teve Monteiro Lobato, então um bando de gente que cresceu lendo e vivendo o universo lobatiano foi virando gente grande e começou a mostrar as marcas disso – justamente essa capacidade de não isolar a fantasia do real.

Após a publicação de *A menina do narizinho arrebitado*, em 1921, Lobato desencadeou um jeito diferente de encarar a infância por meio da literatura que ele já a desenvolvia para adultos. Nessa obra, o autor criou um universo de

personagens que aparecerá em diversas outras obras que ele produziu para o público infantil. Narzinho, Pedrinho, Emília, Visconde de Sabugosa, Dona Benta, Tia Nastácia e vários outros personagens apareceram em diversas obras encantadoras para crianças, sem considerá-las seres menos inteligentes que os adultos.

Esse veio imaginativo-fantasiado desenvolvido na obra de Lobato gerou leitores efetivos e críticos e futuros produtores de textos para crianças respeitando as mesmas características. Mas isso só muito depois. Houve um período de estagnação na produção de livros para crianças. Sandroni (1998, p. 17) diz que:

Destacam-se alguns autores que souberam manter sua originalidade e escreveram livros que, até hoje, permanecem nos catálogos das editoras enquanto os demais foram rapidamente esquecidos. Entre os primeiros não podemos deixar de citar Menotti del Picchia, Malba Tahan, José Lins do Rego, Viriato Correia. Érico Veríssimo, Vicente Guimarães, Ofélia e Narbal Fontes, Francisco Marins, Orígenes Lessa, Lúcia Machado de Almeida e Maria José Dupré que, em maior ou menor grau, realizaram obras nas quais o imaginário e o lúdico encontraram uma linguagem adequada para expressar-se, abordando temas históricos ou de inspiração folclórica ou ainda criando aventuras maravilhosas.

A partir dos anos 1970 esse quadro de autores se modificou e uma grande diversificação passou a acontecer na literatura para crianças. O principal fator foi a adoção de livros de autores brasileiros nas escolas de 1º grau, numa associação da literatura infantil com o sistema de ensino. Esse fato pode ser encarado de duas formas: negativamente – pôs-se em risco a leitura como fonte de prazer e fruição, pois a leitura era escolhida pelo professor preocupado, em primeiro plano, com a aprendizagem; positivamente – o clima de favorecimento de novos autores que se voltavam para as raízes lobatianas. Coelho (2006, p.53) discorre sobre essa produção em massa:

Para essa eclosão de criatividade e de produção em massa concorreram vários fatores que se inter-relacionam: as *diretrizes educacionais* (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 2.024/1961, reformulada pela Lei 5.692/1971, que exige o ensino da língua vernácula através de textos literários), as novas relações entre escola e literatura (por exigência oficial), a conseqüente expansão do mercado editorial e o surto de criatividade da literatura infantil/juvenil nestes últimos anos.

Surgiram, então, obras carregadas de ludismo, imaginação, humor, com linguagem inovadora e poética, com temas atuais de problemas brasileiros levando o leitor à reflexão e à crítica.

As primeiras obras nessa linha, de acordo com Sandroni (p. 18), são *Soprinho* (1971) e *A fada que tinha idéias* (1975), de Fernanda Lopes de Almeida.

Nas obras em questão, fantasia e realidade se mesclam com naturalidade para discutir temas como abuso de poder totalitário ou a caminhada da criança rumo à maturidade do mundo adulto. Como confirma Coelho (2006, p. 260), sobre a autora: “A pedra de toque de sua criação é a fantasia atuando no real convencional e suas mil possibilidades de alterar a antiga visão de mundo, já superada no plano dos valores, mas ainda vigentes nas formas institucionais que nos governam a vida.”

Ruth Rocha, outra autora surgida nessa época, publicou a trilogia dos reis: *O reizinho mandão* (1978), *O rei que não sabia de nada* (1980) e *O que os olhos não veem* (1981), onde retomava a discussão do poder. Além disso, utilizando seu poder criativo, trouxe elementos dos contos de fadas para essas obras, promovendo inversões nas relações de poder.

No terreno da mescla de histórias originais com elementos dos contos de fadas apareceram, na década de 1970, várias outras obras. *O rei de quase tudo* (1974), de Eliardo França; *História meio ao contrário* (1978), de Ana Maria Machado; *Onde tem bruxa tem fada* (1979), de Bartolomeu Campos Queirós; *Uma idéia toda azul* (1979) e *Doze reis e a moça no labirinto de vento* (1982), de Marina Colasanti são exemplos de como esses autores souberam fazer esses elementos – realidade e fantasia – se juntarem e proporcionarem experiências ricas de leituras. Além da criatividade explícita de cada autor em suas obras: Ana Maria Machado invertendo a ordem tradicional da história, iniciando-a com “e foram felizes para sempre”; ou Marina Colasanti que resgatou um gênero que se encontrava desgastado – o conto de fadas –, colocando o conhecimento do inconsciente de volta nas histórias infantis – são livros que encantam leitores de diversas épocas e idades.

Lygia Bojunga Nunes é outra autora surgida nessa década. Iniciando por *Os colegas* (1972), e posteriormente com *Angélica* (1975), *A bolsa amarela* (1976), *Corda bamba* (1979) e *O sofá estampado* (1980), Lygia vai desenvolver uma obra onde as fadas não estão presentes, mas a imaginação e a fantasia são elementos recorrentes para tematizarem os problemas da sociedade da época, seja nas relações humanas, seja nas implicações psicológicas de que a criança é vítima. O nível de criatividade da autora é tão significativo que ela será a primeira escritora latinoamericana a receber a Medalha Hans Christian Andersen, em 1982, pelo conjunto de sua obra.

Outro autor bastante conhecido do público infantil surgido nesse período é o criador de *O Menino Maluquinho* – Ziraldo Alves Pinto – ou simplesmente Ziraldo.

Seu aparecimento não se deu através da obra referida, mas através de uma série de quadrinhos, na qual ele resgatava elementos do folclore nacional como fonte de inspiração – *A turma do Pererê* (1972-1973). Ziraldo trouxe a problemática do meio rural para as crianças por meio de uma mescla de linguagens: a palavras e os quadrinhos.

O humor está bem representado na literatura infantil produzida na década de 1970. *A vaca voadora* (1972), livro da escritora Edy Lima, iniciou uma série que trazia misturas insólitas de uma vaca não antropomorfizada à personagens que faziam uso da magia e da alquimia para obter o riso e ainda questionar as várias faces de uma sociedade consumista, alheia ao mágico e à fantasia. *Asdrúbal, o terrível* (1978), de Elvira Vigna; e *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* (1981), de Sylvia Orthof são outros dois exemplos do uso do humor na literatura infantil dessa década.

João Carlos Marinho é o escritor que vai desenvolver uma produção para um público mais específico – o adolescente – com a publicação de *O gênio do crime* (1969). Na obra – uma história policial com mistérios a serem desvendados –, ele criou uma série de personagens conhecida como “A turma do Gordo” que apareceram em outros livros, seguindo a linha de produção do primeiro. Assim, foram publicados *O caneco de prata* (1971), *Sangue fresco* (1982), e mais nove títulos com as personagens.

Bartolomeu Campos Queirós é o representante da prosa poética com *O peixe e o pássaro* (1974) e os premiados *Pedro* (1977) e *Ciganos* (1983). Nas obras de Bartolomeu, a ambiguidade e a imprecisão são estímulos à imaginação criadora do leitor. Seus textos são ricos em rimas, aliterações, sonoridades lingüísticas, possibilidades de jogos com a linguagem tornando-as únicas no gênero. Trilharam por esse gênero também Ruth Rocha com *Palavras, muitas palavras* e *Marcelo, marmelo, martelo*, ambas de 1976, e Ana Maria Machado com *Um avião e uma viola* (1982).

A poesia pós-modernista destinada às crianças até então resumia-se a quatro poetas. Dois deles precederam a década de 1970: Sidônio Muralha e Cecília Meireles; os outros situam-se dentro dela: Vinícius de Moraes e Mário Quintana. Sidônio – um português exilado no Brasil – lançou em 1962, *A televisão da bicharada*, inaugurando a “Coleção Giroflê-Giroflá”. Em 1964, Cecília vai publicar *Ou isto ou aquilo*, um clássico da poesia infantil. *A arca de Noé* (1971), de Vinícius de

Moraes, destaca-se com versos carregados de sensibilidade e lirismo. E, por último, mas não menos importante, Mário Quintana com *Pé de pilão* (1975) e *Lili inventa o mundo* (1983). Nas obras do poeta, a graça da exploração lúdica dos sons atinge plenamente a alma infantil. O poema abaixo – em Meireles (2002, p. 61) – ilustra bem a lírica da época:

A pombinha da mata

Três meninos na mata ouviram
uma pombinha gemer.

“Eu acho que ela está com fome”,
disse o primeiro,
“e não tem nada para comer”.

Três meninos na mata ouviram
uma pombinha carpir.

“Eu acho que ela ficou presa”,
disse o segundo,
“e não sabe como fugir”.

Três meninos na mata ouviram
uma pombinha gemer.

“Eu acho que ela está com saudade”,
disse o terceiro,
“e com certeza vai morrer”.

Os quatro nomes da poética infantil são tão significativos que vão originar a vontade de produzir para esse gênero com mais vigor e criatividade. Assim, obras como *O menino poeta*, de Henriqueta Lisboa, publicado originalmente em 1943, ganha um reedição em 1975. Outros nomes vão aparecer no palco da lírica infantil: *Pare no P da poesia* (1980), de Elza Beatriz; *Um pouco de tudo*, de Elias José; *Jornal falado*, de Antonieta Dias de Moraes; *Boi da cara preta*, de Sérgio Caparelli – todos de 1983 – são exemplos, além de outros grandes poetas para crianças e adolescentes, de que a literatura para crianças e jovens dispõe hoje.

O teatro, assim como a poesia, é outro gênero no qual as editoras não gostam de investir. No Brasil há inúmeros grupos amadores de teatro necessitando de bons textos, mas com exceção de Maria Clara Machado que teve nos cinco volumes do *Teatro de Maria Clara Machado* a edição de quase todas as suas peças, o que se percebe é a ausência desse gênero nas prateleiras das livrarias. Mas pode-se citar nomes como o de Sylvia Orthof que em 1975 ganhou o primeiro lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia Infantil Guaíra, do Paraná, com o texto *A viagem*

do barquinho. Vieram depois *Zé Vagão da Roda Fina e Sua Mãe Leopoldina* (1975); *Eu chovo, tu choves, ele chove* (1976); *A Gema do Ovo da Ema* (1979). Acrescenta-se Ilo Krugli com *História de um barquinho* (1972), *História de lenços e ventos* (1975), além de Ana Maria Machado com *As cartas não mentem jamais* e *No país dos Prequetés*, ambos de 1979.

Além dos gêneros abordados acima, Sandroni (p. 20) aponta uma corrente que quer ser realista, mas cuja filiação é naturalista pela temática e situações-problema da sociedade contemporânea abordados e dos temas considerados tabus para o público infantil:

Ela está representada na “Coleção do Pinto” que contava em 1970 com mais de 30 títulos de qualidade desigual e que tem entre seus autores nomes já consagrados nas letras nacionais. É o caso de Wander Piroli, com *O menino e o pinto do menino* (1975) e *Os rios morrem de sede* (1976). Escritos numa linguagem direta e concisa, despida de adjetivações, transmitem, no entanto, a tristeza de uma sociedade que se afasta cada vez mais da natureza, contribuindo para a sua destruição. Na mesma coleção, abordando diferentes temas tabus, encontram-se *Eu vi mamãe nascer* (1976), de Luiz Fernando Emediato, que trata das tentativas de uma criança de procurar entender a morte de sua mãe ou *O primeiro canto do galo*, de Domingos Pellegrini, em que um menino descobre sua sexualidade, mesmo tema de *Rita está acesa*, de Terezinha Alvarenga, ambos de 1979.

A década de 1970, como se pode perceber, foi extremamente rica e importante para a literatura infantil brasileira. Além dos autores e obras destacados acima, pode-se ainda acrescentar outros tão significativos: *Cabra das Rocas* (1966), *Menino de asas* (1968), *O goleador* (1974), de Homero Homem; *Justino, o retirante* (1970), *E agora?* (1974), de Odette de Barros Mott; *Lando das ruas* (1975), *Os fantasmas da casa mal-assombrada* (1976), de Carlos de Marigny; *A fada desencantada* (1975), *Uma cidade fora do mapa* (1976), *Coisas de menino* (1978), de Eliane Ganem; *O menino e o pinto do menino* (1975), *Os rios morrem de sede* (1976), *Macacos me mordam!* (1977), de Wander Piroli; *Pivete* (1977), *Memórias de uma bola de futebol* (1980), de Henry Corrêa de Araújo; *Cão vivo leão morto* (1980), de Ary Quintella; *A varinha do Caapora* (1975), *Três garotos na Amazônia* (1975), *Contos e lendas dos índios do Brasil* (1979), de Antonieta Dias de Moraes; *O caçador de lobisomem* (1976), *O curupira e o espantalho* (1976), de Joel Rufino dos Santos; *Histórias dos índios do Brasil* (1971), *A toca da coruja* (1973), *A estrela e a sereiazinha* (1976), de Walmir Ayala; *O viajante das nuvens* (1975) e *O misterioso rapto de Flor do Sereno* (1979), de Haroldo Bruno; *Entrou por uma porta e saiu por*

outra (1971), *Onde é que moram as fadas* (1971), de Maria Mazzetti; entre tantos outros.

Além de toda essa riqueza quanto à produção e surgimento de novos autores, é interessante registrar que esse era um tipo de literatura que fugia aos olhos da censura. Mesmo na primeira metade dos anos 1970, quando ainda nem se falava em abertura política, a literatura infantil não era objeto de preocupação dos responsáveis pela censura no regime militar. Como não era vista como algo sério, mas sim como mais um brinquedo para crianças, os censores não vigiavam a publicação das obras destinadas a esse público.

Muitos artistas da palavra, incluindo os que serão objeto de análise neste trabalho, aproveitando esse espaço permitido pela censura aproveitaram a literatura infantil para registrar e criticar o cotidiano. Assim, muitos livros destinados a crianças publicados na década de 1970 trazem em seu bojo denúncias do estado de terror que se vivia naqueles anos. Os escritores utilizando-se de muita criatividade e liberdade artística deixaram verdadeiros registros de um momento histórico onde não se podia dizer o que se queria para um grande público sem sofrer consequências pelos seus atos. Isso será o objeto de análise do próximo capítulo.

3. A LITERATURA INFANTIL COMO INSTRUMENTO DE DENÚNCIA

Os anos correspondentes ao período da Ditadura Militar brasileira – 1964-1985 – foram muito produtivos para a literatura nacional tanto para o público adulto como para o infantil. A literatura destinada ao público adulto, até onde pode devido à censura, era bastante crítica, principalmente a poesia. Os artistas da época aproveitavam o espaço artístico para protestar contra o estado de terror instaurado a partir do Golpe Militar de 1964. Claro que sofriam as consequências por isso: prisão, morte, exílio...

Até o final dos anos 1960, a literatura produzida para o público infantil tinha um caráter extremamente didático: a literatura para crianças estava agregada ao sistema educacional e era sua principal auxiliar. Foram poucos os autores que ousaram fazer algo diferente, ou seja, fazer literatura sem estar agregada ao didatismo e acreditando no leitor em potencial que a criança é. Assim, Cecília Meireles, com *Ou isto ou aquilo*; Carlos Drummond de Andrade, com *A senha do mundo* e *A cor de cada um*; Jorge Amado, com *O gato Malhado e andorinha Sinhá*; Henriqueta Lisboa, com *O menino poeta*; Clarice Lispector, com *A mulher que matou o peixe*, todos, autores já consagrados pelo público adulto fizeram incursões na literatura destinada ao público infantil, embora que sem a preocupação de abordar a temática estudo deste trabalho.

No início dos anos 1970, período que ficou conhecido como a época do "boom" da literatura infantil brasileira devido à consolidação do mercado editorial e à crescente dependência do livro com a escola, aumentou expressivamente o número de autores produzindo para a infância. Surgiram escritoras significativas como Ana Maria Machado, Sylvia Orthof, Marina Colasanti, Lygia Bojunga Nunes, Ruth Rocha, Roseana Murray. Autores como Ziraldo, Bartolomeu Campos Queirós, Pedro Bloch, dignos discípulos de Lobato, resgatando o humor para o leitor infantil e juvenil. Encontra-se de tudo um pouco nos livros brasileiros para crianças e jovens.

Deste grupo, bem mais amplo – conforme se abordou no final do capítulo anterior – destaca-se a presença de três escritoras que, através de suas obras para o público infantil, deixaram um registro mais significativo da época conhecida como Ditadura Militar no Brasil. Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Lygia Bojunga Nunes,

fazendo uso dos recursos literários com inteligência, conseguiram registrar o clima de medo e proibição que ficou mais intenso nos anos 1970.

3.1 AUTORAS E OBRAS

3.1.1 Ana Maria Machado

Na vida da escritora Ana Maria Machado, os números são sempre generosos. São 41 anos de carreira, mais de 100 livros publicados no Brasil e em mais de 18 países somando mais de dezoito milhões de exemplares vendidos. Os prêmios conquistados ao longo da carreira de escritora também são muitos, tantos que ela já perdeu a conta. Tudo impressiona na vida dessa carioca nascida em Santa Tereza, em pleno dia 24 de dezembro de 1941.

Vivendo atualmente no Rio de Janeiro, Ana começou a carreira como pintora. Estudou no Museu de Arte Moderna e fez exposições individuais e coletivas, enquanto fazia faculdade de Letras na Universidade Federal (depois de desistir do curso de Geografia). O objetivo era ser pintora mesmo, mas depois de doze anos às voltas com tintas e telas, resolveu que era hora de parar. Optou por privilegiar as palavras, apesar de continuar pintando até hoje.

Afastada profissionalmente da pintura, Ana passou a trabalhar como professora em colégios e faculdades, escreveu artigos para revistas e traduziu textos. Já tinha começado a ditadura, e ela resistia participando de reuniões e manifestações. No final do ano de 1969, depois de ser presa e ter diversos amigos também detidos, Ana deixou o Brasil e partiu para o exílio. A situação política se mostrou insustentável. Essa experiência foi registrada no livro *Tropical Sol da Liberdade* (1997).

Na bagagem para a Europa, levava cópias de algumas histórias infantis que estava escrevendo, a convite da revista *Recreio*. Lutando para sobreviver com seu filho Rodrigo ainda pequeno, trabalhou como jornalista na revista *Elle* em Paris e na BBC de Londres, além de se tornar professora na Sorbonne. Nesse período, ela conseguiu participar de um seleto grupo de estudantes cujo mestre era Roland Barthes, e termina sua tese de doutorado em Linguística e Semiologia sob a sua orientação. A tese resultou no livro *Recado do Nome* (1976), que trata da obra de

Guimarães Rosa. Mesmo ocupada, Ana não parou de escrever as histórias infantis que vendia para a Editora Abril.

A volta ao Brasil veio no final de 1972, quando começou a trabalhar no Jornal do Brasil e na Rádio JB - ela foi chefe do setor de Radiojornalismo dessa rádio durante sete anos. Em 76, as histórias antes publicadas em revistas passaram a sair em livros e Ana ganhou o prêmio João de Barro por ter escrito o livro *História Meio ao Contrário* (1977). O sucesso foi imenso, gerando muitos livros e prêmios em seguida. Dois anos depois, ela abriu a Livraria Malasartes com a idéia de ser um espaço para as crianças poderem ler e encontrar bons livros.

O jornalismo foi abandonado no ano de 1980, para que a partir de então Ana pudesse se dedicar ao que mais gosta: escrever seus livros, tantos os voltados para adultos como os infantis. E assim foi feito, e com tamanho sucesso que em 1993 ela se tornou *hors-concours* dos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Finalmente, a coroação: em 2000, Ana ganhou o prêmio Hans Christian Andersen, considerado o prêmio Nobel da Literatura Infantil mundial. E em 2001, a Academia Brasileira de Letras lhe deu o maior prêmio literário nacional, o Machado de Assis, pelo conjunto da obra.

Em 2003, Ana Maria foi eleita para ocupar a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras, substituindo o Dr. Evandro Lins e Silva. Pela primeira vez, um autor com uma obra significativa para o público infantil havia sido escolhido para a Academia. A posse aconteceu no dia 29 de agosto de 2003, quando Ana foi recebida pelo acadêmico Tarcísio Padilha e fez uma homenagem ao seu antecessor.

É da própria Ana, em depoimento a Bastos (1995, p. 19), as palavras reveladoras de si mesma:

Porque cada vez se acentua mais em mim a consciência de que detesto ser invadida, não suporto gente que se acha no direito de me cobrar atos e atitudes ou pensa que pode me alugar ou se apropriar do meu tempo pela sua insistência chata. Ainda não aprendi inteiramente a dizer não nesses casos e isso me desgasta muito, me corrói tanto quanto qualquer forma de patrulhamento.

Mas isso só acontece porque escrevo e tenho opiniões. Tenho sim, e daí? Não escondo e compro briga por elas. Aparecem no que tenho escrito desde que publiquei o primeiro conto na revista *Recreio*, em 1969. Tenho em mim uma mistura muito esquisita, misto de rebeldia meio arrogante e petulante com uma certa sensibilidade deslumbrada. Sou exatamente uma mulher na encruzilhada, neste momento em que qualquer caminho consciente é novo, inventado na hora. Isso me fascina. Como mulher, não

gostaria de ter nascido em outra época. Esta é que faz balancê com a cabeça da gente.

3.1.2 Obras

3.1.2.1 *Bento que bento é o frade* (1977)

Escrito em plena ditadura dos anos 70, numa época em que se lutava contra a arbitrariedade e a repressão, o livro traz como protagonista uma menina, Nita, que se recusa a obedecer às ordens, discute o motivo das convenções e sonha com um mundo em que cada um possa fazer o que queira. Não por isso rechaça as tradições. Ao contrário, dá vida nova a elas. Como a própria Ana diz em um posfácio no livro (2005, p. 46):

No começo dos anos 70, eu já escrevia regularmente para a revista *Recreio*. Mas as histórias tinham que ser curtinhas pra caber nos limites da revista e eu andava com muita vontade de escrever algo maior. A gente estava em plena ditadura, convivendo com autoritarismo, arbitrariedade e repressão. Então foi natural eu escrever a história de uma menina (Nita, que só depois eu vi que era eu mesma, Anita) que não gostava de mandação e sonhava com um lugar onde pudesse fazer tudo o que quisesse.

Partindo justamente das brincadeiras infantis tradicionais (*bento-que-bento-é-o-frade* é uma delas), a autora faz Nita questionar as ordens e tentar ser criativa, original. Não encontrando compreensão entre seus amigos, a protagonista sai pelo mundo em busca de aventuras e de parceiros que a apoiem.

No caminho, encontra Prequeté e sua família; ela lhes mostra que conversando se chega a um acordo, mas também acaba aprendendo que se pode fazer algumas coisas, outras não. Continuando seu caminho, encontra um mutirão, homens e mulheres que juntos constroem uma casa. Com eles, Nita aprende o valor da solidariedade e da cooperação e conhece a alegria que pode advir do trabalho bem feito. Satisfeita com sua nova bagagem, Nita volta para junto de seus antigos amigos e percebe que eles, assim como ela, estão mudados: refletiram sobre as “esquisitices” da amiga e acabaram concordando que brincar com criatividade é muito mais prazeroso. Como fica claro no final da história (2005, p. 44) quando perguntam a Nita se ela trouxe alguma coisa do passeio que fez:

– Trouxe coisinhas e coisonas. Coisinhas como estas fitas, cada uma de uma cor, do país dos bonecos. O amarelo de Pracatá. O verde de Prequeté. O vermelho de Piquiti. O azul de Procotó. O roxo de Prucutu. Com elas a gente faz uma trança. E sonha com uma mudança.

Parou um pouco e continuou:

– Trouxe também uma dança e uma linda canção. As duas são lembranças do trabalho e da festança, do calor do mutirão. Trouxe coisas pra pensar e na hora de ir deitar, e de muito se mexer pra melhor entender. Mas tudo isso é assunto pra se conversar junto.

E como os outros não estavam entendendo muito bem essa conversa esquisita que contava a amiga Nita, ela deu um sorriso e uma explicou ainda melhor:

– E a coisona que eu trouxe é a história do passeio. História que explica tudo, com princípio, meio e fim. Mas, pra poder brincar, história redonda ela vai virar. Farei tudo que seu mestre mandar, e bolo não vou levar. Mas sempre à minha maneira, inventando brincadeira.

Assim, num contexto divertido e próprio do universo das crianças, usando um estilo de linguagem leve e cheio de imaginação, a autora conduz a reflexões sobre temas capitais à humanidade: a questão social, a criatividade e a liberdade – assuntos tidos como complexos para crianças. Nita descobre algo em sua jornada que é ao mesmo tempo simples e muito complexo: que a discussão é a mãe de todas as ideias novas; que amigos são o bem mais precioso que alguém pode querer. Abramovich (1999, p. 99) assim corrobora o pensamento de Ana:

E, para encarar um dos assuntos da chamada realidade, não é necessário que a linguagem do autor seja realista. Pode até ser, mas não é obrigatório... Pode ser crua, dura; mas também pode ser poética, suave, tristonha; como pode ser humorada, divertida, irônica... A linguagem, o tom, o escritor escolhe conforme concebeu sua história, suas personagens, seu desenvolvimento, seu final, a partir de sua convicção ou necessidade de tocar nesse ou naquele assunto...

3.1.2.2 *História meio ao contrário* (1978)

A obra começa com o mais tradicional desfecho dos contos infantis, “E então eles se casaram tiveram uma filha linda como um raio de sol e viveram felizes para sempre...” (1996, p. 3). Assim, o livro surpreende os leitores, com um desfecho totalmente imprevisível e soluções contrárias às encontradas na maioria das histórias, concordância explicitada por Coelho (2006, p. 78):

Dentro do atual questionamento das convenções que regem o nosso sistema de vida e de pensamento, este livro transgride as normas narrativas vigentes nos contos maravilhosos tradicionais e põe em questão os valores que lhe servem de base.

O título já indica um processo transgressor: *História meio ao contrário*, e se inicia com a clássica frase com que terminam todos os contos antigos.

É com toda essa irreverência que a autora escreve sobre um reino comandado por uma família real ingênua, que aprende a lidar com os percalços da vida, com um gigante adormecido, um príncipe encantador e um Dragão Negro. A autora em depoimento a Moraes (1995, p. 33) fala sobre o processo de produção literária em geral, e dessa obra em particular:

Já para a criação literária, diz Ana, o importante é um certo clima. Deixar-se envolver pelo clima da história, sem nem saber o começo, o meio ou o fim. O clima, o clima. Vivendo o fim de uma relação, o clima era de dor, de desapontamento. Aí, de repente, andando pela praia, faz a si mesma as perguntas: mas o que é que você queria? um final de fadas, e foram felizes para sempre? e se isso de foram felizes fosse o começo e não necessariamente o fim? Pronto, estava nascendo a *História meio ao contrário*. Depois do clima, o resto foi fácil, o dragão, a explicação da origem da noite e uma certa pastora de olhar firme e cabeça levantada, facilmente identificável.

Utilizando o estilo irônico, Ana Maria anula a seriedade que era própria das histórias maravilhosas. Aqui tudo é alterado (a começar pela desvalorização da “felicidade para sempre” que, como se sabe é um equívoco que precisa ser desfeito...).

A seriedade dos acontecimentos se transforma em comédia e o leitor também é enganado em suas expectativas, porque as soluções acabam sendo “ao contrário” do que se sucedia nas histórias já conhecidas. Aqui o rei é um tolo que não sabe nada do seu reino; além do mais, não quer tomar banho; diz palavrões; é “burro”, pois não percebe as coisas mais naturais e evidentes que ocorrem à sua volta como a mudança de períodos dia/noite. O Dragão não é dragão: é a noite com o olho branco da lua. O Príncipe Encantador e Valente não sabe bem porque luta, não vence o Dragão, nem casa com a Princesa (que também não quer casar com ele), mas com a Pastora... E para isso acaba virando Vaqueiro. E a princesa que não quer casar, ter filhos e ser feliz pra sempre; quer mais é sair por aí e descobrir tudo que o mundo tem para oferecer. É o registro de um mundo maravilhoso, só que pelo avesso... Por isso, a história termina como justamente deveria estar iniciando (1996, p. 40): “Era uma vez...”.

3.1.2.3 *O menino Pedro e seu boi voador* (1979)

Seguindo uma das tendências mais fecundas da literatura infantil contemporânea, que é a descoberta do maravilhoso dentro da realidade prosaica do dia-a-dia, *O menino Pedro e seu boi voador* conta a aventura de um menino que ganha um amigo, um boi voador, um verdadeiro boi-bumbá vivo, legítimo, mas cuja existência ninguém da família acredita, até o momento em que o boi entra voando pela janela para visitar o amigo e participar do almoço domingueiro.

A primeira pessoa para quem ele tenta contar do amigo é a sua mãe para quem ele propõe um jogo de adivinhações. Mas ela não acredita no filho, é natural. A seguinte é o pai que descobre o novo amigo de Pedro perguntando sobre uma partida de futebol que o filho jogara: o boi voador tinha sido o goleiro da partida. O garoto nem espera a reação do pai e vai para o banho. Depois ele tenta contar pra sua irmã, mas ela também reage racionalmente explicando a ele que é impossível esse boi voador.

A última tentativa dele é com seu irmão na hora de dormir como faz todas as noites. A primeira pista dada por Pedro é que “É voador...”. Rodrigo nem se espanta, só pergunta de volta:

- É um pássaro? É um avião? É um super-homem?
 - Nada disso... É um boi.
 - Um superboi?
 - Não. Um boi mesmo, igual àquele que tem na sala de tia Guguta, de pano preto, cheio de estrelinhas, flores e espelinhos pendurados. Só que esse é maior, já cresceu, não precisa de vento para ficar rodando, voa sozinho mesmo.
- Rodrigo, como era um irmão mais velho muito paciente, foi explicando:
- Pedro, boi não voa. O que voa é super-homem, o ultraman, foguete interplanetário, aqueles homens-pipas que pulam na praia... Até homem-aranha precisa de teia, até o Batman precisa da batcorda. Esse teu colega deve ter um truque desses. Ou então é pó de pirlimpimpim, que nem nas histórias de Monteiro Lobato ou Peter Pan. Mas voar? Não pode ser, meu irmão. É impossível. (MACHADO, 2004, p. 19-21)

Nesta narrativa, Ana explora um dos traços mais comuns na literatura para crianças: a incomunicabilidade entre adulto e criança. Isso se dá devido à predisposição da criança para a fantasia entrando em choque com a racionalidade que dirige o espírito adulto. Coelho (2006, p. 79) comenta sobre a obra:

A linguagem é viva, atual, poética; os diálogos são naturais e penetrados de muito humor e ironia, o que torna a narrativa bastante ágil. Entretanto, parece-nos ter havido um certo desequilíbrio na dosagem dos ingredientes

que compõem a história. Note-se que, a partir de um motivo mágico que tem tudo para atrair as crianças, Ana Maria vai elaborando sua narrativa, muito voltada para a incomunicabilidade criança/adulto. Incomunicabilidade gerada pelo desencontro entre a fantasia que predomina no espírito infantil e a racionalidade que dirige o espírito adulto.

3.1.2.4 *Raul da ferrugem azul* (1979)

O livro conta a história de um menino, Raul, que começa a perceber manchas azuis pelo corpo. Ora apareciam nos braços, e ele não conseguia fazê-las sumir, mesmo lavando com xampu, álcool e até detergente. Ora - que susto! - estavam no pescoço, nas pernas, na língua e até na garganta. O que estaria acontecendo? O que seriam aquelas estranhas manchas, que ninguém parecia ver? Alguma doença contagiosa? De tanto pensar, Raul deduziu - ele tinha ferrugem azul! Porém, ninguém vê as manchas a não ser ele próprio.

Angustiado, pede ajuda para Tita, a empregada, mas sem contar o problema de fato; mesmo assim, ela o aconselha a se encontrar com o Preto Velho que mora no bairro dela.

Em busca de respostas, o menino vai até o morro onde mora o Preto Velho e lá, além de conversar com ele, tem um encontro significativo com uma garotinha – Estela –, que lhe ensina sobre as ferrugens. Ele, então, começa a descobrir o porquê dessas manchas e percebe uma relação entre a tomada de algumas atitudes dele e a aparição das tais ferrugens azuis, conforme discorre Zilberman (2005, p. 83) sobre o livro:

Obra publicada em 1979, é contemporânea de *História meio ao contrário*, [...]; com esta narrativa, compartilha um fato de natureza sobrenatural, a saber, o aparecimento das manchas azuis na pele de Raul, o protagonista do enredo. As manchas têm, contudo, caráter alegórico, porque representam a falta de ação do menino, quando se depara com uma injustiça ou uma atitude que não considera correta. Raul, da sua parte, não reage, aceitando, de forma conformista e como se estivesse enferrujado, o que vê a seu redor, embora fique incomodado com o que acontece consigo.

O livro é escrito de maneira agradável e pincela várias questões importantes para o aprendizado na vida, sem ser "uma lição de moral". Sobre o processo de criação do mesmo, a própria Ana dá seu depoimento (2008, p. 63) em um posfácio da obra:

Quando escrevi *Raul da ferrugem azul*, foi no tempo em que o Brasil viva na ditadura. Eu era jornalista e tinha sido convidada, com vários outros colegas, que também chefiavam redações, para um encontro de dois dias na casa do Cardeal do Rio. Nesse tempo, não tínhamos liberdade de reunião. Achei que aquela era uma oportunidade única para protestarmos contra a censura – uns cinquenta profissionais, reunidos em território razoavelmente protegido, podíamos fazer um documento coletivo a respeito. Para minha total surpresa, com exceção de Ziraldo (sic) Millor Fernandes, nenhum dos presentes topou reclamar. E eu fiquei pensando: como podem todos serem considerados entre os maiores jornalistas do país se enferrujaram sua capacidade de reagir?

3.1.2.5 *Bem do seu tamanho* (1980)

Esta é a viagem de Helena e seus amigos em busca de explicações para o tamanho exato de cada um. Helena não consegue entender porque, às vezes, é pequena demais para algumas coisas e grande demais para outras. Qual seria, afinal, o verdadeiro tamanho de Helena? Essa é uma preocupação natural nas crianças, principalmente em sua relação com os adultos. Ana Maria relata em um posfácio no livro sobre a história (2003, p.62):

Quando eu era criança, os alunos das escolas tinham que formar fila no pátio antes de ir para a sala. E era por ordem de altura, os maiores na frente. Eu era muito miúda, ficava lá no final. Minha ficha de educação física tinha a observação “muito franzina”. Na volta das férias entre a quarta e a quinta série, fui para o fim da fila e vi que tinha crescido, precisava passar um lugar à frente. E mais outro, mais outro, mais outro... acabei em terceiro ou quarto lugar. Levei um susto com meu tamanho e não conseguia entender.

Helena precisava saber. Por isso, saiu pelo mundo com Bolão, seu boi de mamão feito do mamoeiro do quintal. No caminho, ela vai encontrando seus companheiros de aventura – Tipiti e seu burrico, Flávia e sua bicicleta. Juntos, eles vão percorrendo os caminhos reais e do mundo da fantasia na busca de respostas para o problema enfrentado por todos. Pouco a pouco, eles descobrem que estão crescendo e, além de todas as mudanças que acontecem na aparência exterior, também mudam por dentro, pois estão amadurecendo e entendendo melhor o mundo à sua volta.

Na viagem, eles conhecem um fotógrafo que os ajuda a desvendar o mistério. Helena descobre que tamanho é sempre uma questão de ponto de vista. Ou de vontade, pois ser pequeno ou ser grande o tempo todo é mesmo muito chato. Em *Bem do seu tamanho*, Ana Maria Machado mostra ao leitor a importância da

imaginação, combinando uma história divertida com um criativo trabalho com a linguagem. Como na descrição do fotógrafo Lambe-Lambe feita por Nita anunciando-o em praça pública (2003, p. 58):

– Cinco terríveis pernas, sendo duas de gente que o monstro engoliu! Duas orelhas de camisa colorida! Uma tromba de fole com um olho de lente na ponta! Uma corcova preta que não pára de se mexer! Uma cabeça quadrada cheia de figurinhas dos lados! – Aproximem-se todos, que vamos enfrentar o monstro! E vamos mostrar que não temos medo de seus raios mágicos que fazem as pessoas ficarem pequeninas presas num pedaço de papel!

3.1.3 Lygia Bojunga Nunes

Lygia Bojunga Nunes nasceu em Pelotas-RS, em 26 de agosto de 1932 e cresceu numa fazenda. Aos oito anos muda-se com a família para o Rio de Janeiro, onde estuda e se encaminha para a medicina, cujo vestibular abandona para se dedicar ao teatro, devido ao 1º lugar conquistado em testes que Pascoal Carlos Magno realizava no Teatro Duse, em Santa Tereza. Em 1951, torna-se atriz, integra o grupo “Artistas Unidos” e excursiona pelo interior do Brasil durante dois anos. Espírito inquieto e apaixonado, Lygia dedica-se algum tempo ao rádio e em seguida à televisão (Grande Teatro Infantil da TV Tupi e Grande Teatro de Sérgio Brito), escrevendo textos, traduzindo, adaptando e representando.

Em 1964, foi morar no fim de um vale, no Estado do Rio: tinha chegado a hora viver agarrada à natureza (conforme ela mesma explica). Algum tempo depois, preocupada com o alto índice de analfabetismo no país, funda – juntamente com seu marido, o inglês Peter, a quem dedica sempre suas obras – uma escola para crianças carentes, a TOCA, que dirige por cinco anos.

Grande viajante, Lygia percorre o Brasil, as três Américas, o Caribe, a Europa e a Escandinávia, o Oriente próximo e a União Soviética. Em 1979, muda-se com o marido para a Inglaterra e, desde então, divide seu viver entre Londres e o Rio de Janeiro, onde mantém residência.

A estreia na literatura para crianças acontece em 1972, com o livro *Os Colegas*. Todos os seus títulos têm sido premiados ou recebido distinções de honra. Em 1982, o IBBY (International Board on Books for Young People) concede-lhe, pelo conjunto da obra, o Prêmio Hans Christian Andersen, uma espécie de Nobel da

literatura infantil e juvenil. Ela tornou-se a primeira autora, fora do eixo Estados Unidos-Europa, a receber esse prêmio. Pelo conjunto de sua obra, em 2004, ela ganhou o Astrid Lindgren Memorial Award, prêmio criado pelo governo da Suécia, jamais antes outorgado a um autor de literatura infantil e juvenil. Em 2002, ela fundou a Casa Lygia Bojunga, exclusivamente para editar suas publicações.

Sua produção literária caracteriza-se pela transgressão de fronteiras entre a fantasia e a realidade, e aborda questões sociais contemporâneas com lirismo e humor. Para ela, o cotidiano está repleto de magia: onde brotam os desejos tão pesados que literalmente não é possível erguê-los, onde alfinetes e guarda-chuvas conversam tão obviamente como os peões e as bolas, onde animais vivem vidas tão variadas e vulneráveis como as pessoas.

Imperceptivelmente, o concreto da realidade transforma-se noutra coisa, não num outro mundo, mas num mundo dentro do mundo dos sentidos, onde a linha entre o possível é tão difusa como fácil de ultrapassar. A tristeza vive com Bojunga juntamente com o conforto, a calma alegria, com a estonteante aventura e no centro da fantasia da escrita está a criança, muitas vezes sozinha e abandonada, sempre sensível, sempre cheia de fantasias. A morte não é tabu, a decepção também não, mas além da próxima esquina, espera a cura. Numa prosa lírica e marcante, ela pinta as suas imagens e não importa se a solidão é muito amarga, há sempre um sorriso que expressa uma compaixão com os mais pequenos, que nunca se torna sentimental. Coelho (2006, p. 496) confirma o poder criativo da escritora:

A pujança e a versatilidade de seu espírito ou *élan* criador vai-se revelar definitivamente na área da literatura destinada principalmente aos pré-adolescentes e adolescentes. Estréia em 1972, sendo acolhida de imediato com grande entusiasmo, tanto pelo público leitor, quanto pela crítica. Desde então, vem produzindo com regularidade uma obra em permanente evolução e que já se consagrou como das mais significativas no panorama da literatura brasileira.

3.1.4 Obras

3.1.4.1 *Os Colegas* (1972)

Um clássico dos anos 1970, um dos inúmeros livros que falaram metaforicamente sobre a ditadura no Brasil (e no mundo), a censura, a solidariedade

e o espírito de grupo para crianças de diferentes gerações. Coelho (2006, p. 497) diz sobre o livro:

Pertencendo à natureza da fábula, *Os Colegas* tem como ilustres ancestrais as clássicas narrativas de Fedro, Esopo, La Fontaine e, como contemporâneos, uma extensa galeria de histórias cujas personagens são animais falantes. [...] No novo universo da fábula, o animal tem outra presença e também outras relações com os seres humanos. Os bichos que vivem em *Os Colegas* aparecem como são em sua natureza animal (os cachorros têm todas as características da espécie; o urso é um animal fugido do Jardim Zoológico e o coelho é um coelho), a diferença é que eles sabem que são animais, mas falam, agem e pensam como os humanos, e, como estes, também manifestam as mesmas necessidades, carências e anseios. Vivendo no espaço urbano próprio do homem, as personagens-bichos de *Os Colegas* enfrentam problemas exatamente iguais aos dos homens: a luta pelo alimento indispensável à sobrevivência física, a necessidade de abrigo contra as intempéries, o anseio de liberdade, os sonhos, ideais etc. etc.

Em *Os colegas*, livro ganhador de vários prêmios nacionais e internacionais, Lygia cria um de seus mais famosos grupos de personagens: os vira-latas Virinha e Latinha; Flor-de-Lis, uma cachorrinha de madame que fugiu de casa porque detestava usar perfume, coleira, botinhas e laços de fita; um urso que fugiu do Jardim Zoológico que tinha a voz finíssima como agulha, o ursíssimo Voz de Cristal; um coelho de cara fechadíssima que foi perdido pelos seus parentes, o Cara-de-pau. Seres abandonados, vivendo à margem da vida, mas que - uma vez reunidos pelo acaso - descobrem a amizade, a solidariedade e uma intensa alegria de viver. Zilberman (2005, p. 71) sintetiza esses encontros:

Os dois cães da abertura da história não formam as figuras exclusivas da história. Aos poucos, eles encontram outros animais que, por alguma razão, estão marginalizados ou sentem-se infelizes, vindo a agregar-se ao grupo de amigos, de que nasce um conjunto musical. Eis [uma] característica de *Os Colegas*, desenvolvida em outras narrativas da escritora: as personagens [...] estão em busca de lugar na sociedade, que resulta – e essa é a peculiaridade da obra de Lygia – da descoberta da vocação artística. *Os Colegas*, tais como seus precursores de Bremen, na história dos irmãos Grimm, são cantores; Angélica, do livro com esse título, faz teatro; Raquel, protagonista de *A Bolsa Amarela*, escreve; Maria, de *Corda Bamba*, seguindo a carreira dos pais é equilibrista num circo. A arte é, nesses livros, fator importante para a liberação das personagens, escolha que se coaduna com o teor dos livros onde as personagens aparecem, já que também eles provam-se inovadores e inconformados com a tradição literária infantil.

Os cinco viram amigos inseparáveis e passam a morar juntos e viver diversas peripécias, inclusive um desfile de carnaval. A vida do grupo se modifica quando Virinha e Latinha são levados para a prisão. O grupo vai viver muitas aventuras até estar todo mundo reunido.

3.1.4.2 *Angélica* (1975)

Quando você não quer mais ser o que você é – dá pra mudar de pele? Quando você não se conforma com o jeito que a sua família vive – dá pra mudar o jeito? E quando você não arranja emprego – dá pra inventar um? Se você tem que vender um pedaço de você mesmo pra sobreviver – dá pra ficar de bom humor? E se você fica velho e sozinho no mundo – dá pra dar a volta por cima? As personagens que levantam estas dúvidas (e outras mais) se encontram neste livro, conforme confirma Coelho (2006, p. 498):

Retomando a problemática básica do livro anterior [*Os colegas*], Lygia nos conta, nesta nova fábula/novela, as aventuras e desventuras do porquinho Porto, da pequena cegonha Angélica e dos demais companheiros, todos em busca de autenticidade/verdade do próprio eu, em conflito com os preconceitos éticos e as imposições da sociedade de consumo.

Juntos, eles criam uma peça de teatro chamada “Angélica”, para contar a história de uma cegonha inconformada com a família por querer continuar mantendo uma mentira milenar: a de que os bebês são trazidos pelas cegonhas. Contrariando a família, ela insiste em fazer diferente e se muda para o Brasil. Aqui conhece Porto – na verdade Porco, mas com vergonha do próprio nome – e se tornam amigos. Sobre essas relações identitárias, Zilberman (2005, p. 71-72) comenta:

Angélica, que se segue a *Os Colegas*, não narra apenas a história da cegonha que se descobre artista, rompendo com os padrões predeterminados esperáveis dela. Animal em princípio previsível e previamente destinado a preencher um papel no imaginário ocidental, a cegonha é uma figura de quem não se esperam novidades ou questionamentos sobre a função a desempenhar no conjunto do arranjo social. É o que Angélica rejeita, na busca da identidade. Contudo, ao lado dela, desenvolve-se uma segunda personagem, o porco Porto, que aparece já no primeiro capítulo e cuja história denota maior complexidade interior: não se conforma com a aparência, a ponto de fugir de casa, alterar o nome e tentar escapar a seu destino.

Eles planejam a peça de teatro e para representá-la vão aparecendo as mais incríveis personagens: um elefante muito, muito velho, um casal de jacarés, um sapo e seus filhotes... É muita confusão desde os ensaios para a peça até a realização da mesma. Mas apesar de tudo, é um enorme sucesso a apresentação do grupo.

A arte serve de instrumento para um grupo de animais possa se conhecer melhor e superar preconceitos surgidos das maneiras convencionais que regem o convívio social: como a discriminação pela ausência de família, o julgamento pelas

aparências, as dificuldades e humilhações advindas da pobreza, o trabalho por necessidade de dinheiro, a distinção do que é de homem e do que é de mulher, a prepotência do individualismo, o machismo, as imposições da sociedade de consumo, o homem como produto de mais valia no mercado etc.

3.1.4.3 *A bolsa amarela* (1976)

A Bolsa Amarela já se tornou um clássico da literatura infantojuvenil. A novela apresenta uma menina – Raquel – que, em primeira pessoa vai narrar os conflitos vividos consigo mesma e com a família. A narradora reprime três grandes vontades: a de crescer, a de ser menino e a de escrever. Essas vontades (que ela esconde numa bolsa amarela) vão, ao longo da narrativa, ora “engordando”, ora “emagrecendo”.

A partir dessa revelação – por si mesma uma contestação à estrutura familiar tradicional em cujo meio criança não tem vontade – essa menina sensível e imaginativa vai contando o seu dia-a-dia, juntando o mundo real da família ao mundo criado por sua imaginação fértil e povoado de amigos secretos e fantasias. Coelho (2006, p. 500) diz sobre o enredo da obra:

Sua trama é tecida com as insólitas situações vividas por uma menina que, para se livrar de três grandes vontades que viviam crescendo dentro dela, resolve escondê-las dentro de uma bolsa amarela “para ninguém ver”: a vontade de ser garoto, a de crescer e a de ser escritora. Uma vez que a última era a única que estava ao seu alcance imediato, ela começa “fingindo que era. Só pra treinar. Comecei escrevendo umas cartas”. A partir daí, as situações se sucedem, pitorescas, engraçadas, comoventes... E tudo vai existindo com tal verdade que se torna impossível ao leitor determinar as fronteiras entre o imaginário e o real.

Raquel experimenta o sentimento de inferioridade de quem não pode se expressar por ser mulher. Gostaria de ser um menino porque acredita que só homens podem fazer tudo o que quiserem. Além disso, desejava crescer logo porque “gente grande tá sempre achando que criança tá por fora”. E o seu terceiro desejo, o de escrever, é a forma encontrada para organizar o seu caos interior.

A bolsa amarela é o local onde a menina guarda suas vontades secretas, alguns amigos imaginários – dois galos, uma guarda chuva e um alfinete de bebê – e onde vai organizando o seu mundo. Assim como Raquel, as crianças que a lêem são levadas a encontrar uma forma criativa e saudável de viverem os desejos

secretos e superarem os medos. São encorajadas a lutarem pelos sonhos e por suas idéias. Lygia, de acordo com Lajolo e Zilberman (2006, p. 127), faz uma literatura de caráter social muito significativo para o imaginário infantil.

Essa linha social na narrativa infantil brasileira contemporânea tem desdobramentos importantes, que a fazem debruçar-se, por exemplo, sobre a perda de identidade infantil: nos apertos da vida de uma família pobre e impaciente, como a retratada em *A bolsa amarela* (1976), de Lygia Bojunga Nunes, [...] na menina órfã de *Corda bamba* (1979), [também] de Lygia, têm-se histórias que internalizam, na personagem infantil, as várias crises do mundo social.

3.1.4.4 *A casa da Madrinha* (1978)

Este é o quarto livro da autora. É mais uma bela narrativa na qual, bem ao estilo de Lygia, permeia-se o realismo cotidiano e a fantasia. Seu enfoque é a dura realidade dos problemas de sobrevivência na cidade grande, mas dá espaço ao sonho e à esperança que devem acompanhar o ser humano para tornar-lhe a jornada mais fácil.

A Casa da Madrinha apresenta uma história que gira em torno de Alexandre, um menino da periferia do Rio de Janeiro. O protagonista da narrativa está em busca da casa que dá título ao livro. Ele fica sabendo dela por meio de uma das muitas histórias contadas por seu irmão Augusto.

Coelho (2006, p. 501-502) retrata assim o enredo da obra:

Na mesma linha estilística do anterior: fusão do realismo cotidiano com o maravilhoso, *A Casa da Madrinha* é dos livros que permitem leituras em vários níveis. A efabulação nos conta as aventuras e desventuras de Alexandre, um garoto que vendia coisas nas praias do Rio de Janeiro e que, um dia, resolve se pôr a caminho para encontrar a “casa da madrinha”, onde todas as suas carências seriam resolvidas. Nessas aventuras entram um pavão maravilhoso, uma menina que fica sua amiga, as mil virações de Alexandre para se manter, o encontro da “casa da madrinha” com todas as maravilhas sonhadas etc. etc. Entremeadas nessa história principal, aparecem outras que mostram experiências de Alexandre no passado (vida de família, conversas com o irmão, a “professora e a maleta”), ou histórias complementares (“a gata da capa” etc.).

São diversas personagens instigantes e suas histórias: o pavão que tem o pensamento filtrado – companheiro de viagem de Alexandre; Vera, uma garota que ele conhece em uma das muitas paradas que ele faz para conseguir o que comer; a

Gata da Capa – uma gata que desperta a paixão no pavão; o cavalo Ah – que os ajudam a chegar à casa da madrinha.

Mais que um clássico da literatura infanto-juvenil brasileira, este livro revela-se como uma bela metáfora do grande ideal que todo ser humano deve perseguir em sua luta pela vida. Ainda que transpareça o contexto de exploração do trabalho do menor, o que predomina é o lirismo, a fantasia e a confiança na capacidade de encontrar soluções criativas que transformem a dura realidade.

3.1.4.5 *O sofá estampado* (1980)

"É pequeno, tem só dois lugares. E fica perto da janela. Pro sol não desbotar o estampado..." Assim começa a história que a autora gaúcha Lygia Bojunga Nunes escreveu em 1980 e que continua extremamente atual, devido às reflexões que a obra pode proporcionar ao leitor. Coelho (2006, p. 503) assim descreve a novela:

Saborosa novela satírica (que se confunde com fábula ou ainda romance de aprendizagem), este *O Sofá Estampado* conta uma terna/jocosa história de amor: a do tatu Vítor pela gata angorá Dalva. Amor que tem como pano de fundo o poder mirabolizante dos meios de comunicação de massa (principalmente a televisão), manipulados pelos interesses do consumo e lucro que comandam a sociedade moderna.

A história de amor entre Vítor – um tatu – e Dalva – uma gata angorá – tem tudo para não dar certo. Dalva passa seus dias sentada no sofá estampado assistindo a todos os programas de televisão. Ela quer ganhar um concurso por ficar mais tempo em frente à televisão. Vítor fica ao lado, tentando chamar sua atenção, pedindo-a em casamento. Sem conseguir. O desejo de ganhar o tal concurso não permite que ela desvie o olhar do televisor a não ser para atender ao telefone e comunicar a programação que está assistindo.

Em situações críticas como esta, Vítor tosse até quase sufocar e escava buracos no solo que o levam a viajar até tempos e espaços que marcaram a sua vida passada, como a presença da avó dele, arqueóloga que pesquisa tudo sobre os tatus. Ele se apega à sua avó e à mala dela de viajar pelo mundo, contendo muitos segredos que o tatu anseia em descobrir. Nessas viagens também fica-se conhecendo outras histórias de vida, protagonizadas por personagens cujos caminhos se cruzaram, de uma forma ou de outra, com a do jovem tatu: Dona Popó,

o Inventor... Do contato com as experiências de todos eles vai-se nutrindo a personalidade que Vítor.

Muito esperto, Vitor encontra a possibilidade de receber a atenção de Dalva se ele mesmo aparecer na TV e declarar seu amor a ela, embora isso não funcione como era esperado por ele. Resta ao tatu esquecer esse amor e encontrar novo rumo para sua vida: quem sabe seguir os passos da avó e seguir pra Amazônia. Embora, de vez em quando, uma lembrança doída venha lhe perturbar...

3.1.5 Ruth Rocha

Uma das escritoras infantis mais conhecidas e prestigiadas, Ruth Rocha nasceu na cidade de São Paulo, em 2 de março de 1931. Filha do médico Álvaro de Faria Machado e sua esposa, Esther de Sampaio Machado. Ela cresceu em um bairro repleto de chácaras, na Vila Mariana, entre os irmãos Rilda, Álvaro, Eliana e Alexandre, mergulhada em inúmeros gibis e livros.

Estudou no tradicional Colégio Bandeirantes, depois no não menos conhecido Colégio Rio Branco. Graduiu-se em Sociologia e Política na Universidade de São Paulo, pós-graduando-se posteriormente em Orientação Educacional pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ruth passou a atuar neste campo educacional no Colégio Rio Branco, aí permanecendo durante quinze anos, de 1956 a 1972, em contato com os complexos problemas inerentes à infância.

Em 1965 escreveu artigos sobre educação em diversos veículos, principalmente para a revista *Claudia*. Ainda na área jornalística, ela assessorou a elaboração da revista *Recreio*, pertencente à Editora Abril, na qual escreveu suas primeiras narrativas. Publicou seu primeiro conto, *Romeu e Julieta*, em 1969. Nesta mesma empresa ela se tornou editora, redatora e diretora da Divisão de Infanto-Juvenis.

De 1973 a 1981, voltou a dirigir publicações infantis da Editora Abril, participou das coleções *Conte um Conto*, *Beija-Flor* e *Histórias de Recreio* e lançou *O Reizinho Mandão* (1978). Em 1989 foi escolhida pela ONU (Organização das Nações Unidas) para assinar a versão infantil da Declaração Universal dos Direitos Humanos, intitulada *Iguais e Livres*, publicada em nove línguas.

O ano de 1976 marca o lançamento de sua primeira obra, *Palavras Muitas Palavras*. A este livro seguiram-se mais de 130 publicações, traduzidas para 25 línguas, algumas lançadas no Parlamento Brasileiro e na sede da ONU, em Nova York. Sua ficção mais famosa é o livro *Marcelo, Marmelo, Martelo* (1976), o qual já vendeu mais de um milhão de exemplares. Amplamente premiada e homenageada, foi distinguida com uma condecoração, a Comenda da Ordem do Mérito Cultural, entregue a ela pelo Presidente Fernando Henrique Cardoso, em 1998.

Em 1990 assinou a declaração da ONU sobre ecologia para crianças, *Azul e Lindo - Planeta Terra, Nossa Casa*. Em 1995 lançou o *Dicionário Ruth Rocha*. É autora da série didática *Escrever e Criar... É Só Começar*, prêmio Jabuti de melhor obra didática em 1997. Em 1999 finalizou a versão infanto-juvenil de *Odisséia, de Homero*. Ruth foi selecionada, em 2002, para integrar o PEN CLUB – Associação Mundial de Escritores –, sediado no Rio de Janeiro.

Ela contraiu matrimônio com Eduardo Rocha, com quem tem uma filha, Mariana, a qual lhe deu dois netos, Miguel e Pedro. Hoje ela é membro da Academia Paulista de Letras, integrante da cadeira 38 desde 25 de outubro de 2007.

Intensamente inspirada pelo escritor Monteiro Lobato, ela traduz essa atração por uma presença marcante em sua obra de uma temática social e política, com forte inclinação para o bom-humor e reflexos da preocupação da autora com os movimentos de liberação feminina.

Sobre como se tornou escritora, é dela o depoimento a Bastos (1995, p. 24):

A profissão vai se construindo. Há uma grande estrada, mas a gente transita pelas veredas, abrindo as próprias picadas. A carreira de escritora que construí paralelamente, essa sim, reforça meu ego. Da carreira de editora, de executiva, também gostei, mas me custou muito esforço. Meu departamento, de 42 pessoas, da noite para o dia ficou com oito. Tive que despedir vinte pessoas – vinte amigos. Comecei a pensar que não queria dirigir gente que um dia precisasse despedir: é muito doloroso. Embora nada me ameaçasse pessoalmente, estava infeliz.

Aí, fui a um congresso de escritores em Florianópolis. No meio deles, percebi: “este é o meu povo, é isto que eu quero ser”. Voltei, escrevi *A menina que aprendeu a voar* e pedi demissão, certa de que aquele não era mais o meu caminho.

3.1.6 Obras

3.1.6.1 *O reizinho mandão* (1978)

Era uma vez um rei muito popular e justo para o seu povo. Um dia o rei morreu e assumiu o trono seu filho, um menino muito chato e mandão. Ele era tão mandão que queria ter o controle de todas as coisas que aconteciam no seu reino. Para isso fez as leis mais absurdas que se possa imaginar: como é proibido dormir de gorro na primeira quarta-feira do mês; é proibido cortar a unha do dedão do pé direito em noite de lua cheia; e outras tantas tolices. Coelho (2006, p. 155) comenta sobre a publicação desta obra:

Com este livro, ligado visceralmente ao momento político vivido no Brasil (às vésperas da extinção do AI-5, que dava força total à censura e às perseguições políticas totalmente arbitrarias), Ruth Rocha inaugura a Série dos Reizinhos ou a Tetralogia dos Reis (difundida rapidamente entre os que escrevem para criança).

Além disso, o Reizinho ficava o tempo todo gritando para todo mundo “calar a boca”, inclusive seus conselheiros. Seu papagaio de tanto ouvir a ordem aos gritos por seu dono, acaba aprendendo a frase e repetindo-a sempre que ouve algo. O povo, então, ficou com tanto medo que devagarzinho foi deixando de falar e, logo, no reino não havia ninguém mais que soubesse falar.

Um dia ele ficou entediado por não ter mais com quem conversar e resolveu ir ao reino vizinho procurar um sábio para fazer o povo voltar a falar. Este sábio explicou que, para o seu reino voltar a falar era preciso achar uma criança que ainda soubesse falar, e que esta criança quebraria a maldição. Então o reizinho mandão saiu em busca dessa criança e acabou por encontrá-la. Ao ser incomodada pelo reizinho e seu papagaio ela falou: “Cala a boca já morreu! Quem manda na minha boca sou eu!” (1997, p. 34). Neste instante o reino voltou ao normal com todos falando e alegres. O reizinho, dizem que foi embora na forma de sapo, esperando que uma princesa o encontre e o transforme em um príncipe. Zilberman (2005, p. 61) comenta sobre o livro:

O Reizinho Mandão não é, pois, contado, e sim cantado, e esta escolha é importante, porque, na abertura, o narrador chama a atenção para as condições – todas impossíveis, como nas vezes em que o “atrás for na frente”, o “prego for martelo” ou “cobra usar chinelo” – que podem fazer um

cantador “se calar”. O que está em jogo, pois, é a hipótese de uma pessoa dar livre curso não apenas a seus pensamentos, mas também à possibilidade de exteriorizá-los verbalmente. É o que o herói do título quer fazer, até conseguir, primeiramente, que o reino se torne infeliz e amargurado, já que todos estão proibidos de falar. Quando quer reverter a situação, é tarde: acaba sendo alvo de reação da menina que exprime contrariedade, gritando, para todos ouvirem, que ninguém controla sua fala. A explosão de liberdade modifica a situação do reino, que redescobre a voz e provoca a fuga do indesejado governante.

3.1.6.2 *O rei que não sabia de nada* (1980)

Aquele rei nunca havia se preocupado em saber o que o seu povo pensava ou sentia. Não se preocupava com nada que acontecia em seu reino e, assim, era facilmente enganado por seus ministros fingidos e corruptos. Foi por isso que um dia tomou uma decisão absurda: colocou uma máquina para fazer todos os serviços que poderiam ser feitos por seres humanos. A máquina, pra variar, dá um defeitinho aqui outro ali e começa a fazer uma besteira atrás da outra. Chega ao ponto de promover uma verdadeira bagunça no país. Como a própria história registra:

Um dia, deu um desarranjinho qualquer, ela, ao invés de colher feijão, deu pra plantar mandioca.
 Deu outro desarranjinho: invés de imprimir o jornal, ela picou o papel todinho.
 Deu outra encrenquinha nela, os sinais de trânsito do país inteirinho ficaram vermelhos.
 E ela punha no rádio uns programas chatíssimos que ninguém queria ouvir...
 E as fábricas começaram a produzir uma porção de porcarias que ninguém precisava...
 E os ônibus chegavam atrasados, os elevadores paravam no caminho, as escolas não funcionavam direito...
 O país foi ficando uma bagunça danada! ([199-], p. 11).

Um dia, o rei decide fazer uma visita pelo país. Os ministros ficam inquietos com essa situação e bolam uma maneira de tapear o rei: eles mandam construir cenários para serem colocados por onde o rei for passando para que ele tenha a impressão que o país está muito bem. Enquanto o rei passeava, um grupo de meninos jogava bola por trás dos cenários. Uma bolada certa derrubou um deles e provocou uma reação em cadeia nos demais, expondo a situação real do país.

O rei foge com medo de ser agredido pela população e vai ser encontrado por uma criança - a menina Cecília – que dá a idéia de transformar aquele reino e colocar a máquina em seu devido lugar: um parque de diversões. É uma fábula que

mostra como um governante pode prejudicar a vida das pessoas, ao tomar decisões absurdas. Zilberman (1995, p. 62), assim sintetiza o livro:

O Rei que não Sabia de Nada dá continuidade a um dos temas de *O Reizinho Mandão*: indicando que o governante desconhece os problemas e dificuldades do povo, porque ninguém lhe confessa o que acontece, a história chama a atenção para a necessidade de se expressar diante do poder. Outra vez uma menina, agora nomeada Cecília, é a agente da transformação.

3.1.6.3 *O que os olhos não vêem* (1981)

Havia um rei num reino muito distante que adoeceu de uma estranha doença: pessoas grandes e fortes, o rei enxergava bem; mas se fossem pequenininhas, e se falassem baixinho, o rei não via nem ouvia ninguém. A doença se torna extremamente contagiosa e logo os funcionários – os gigantes que mandam e desmandam naquele reino – não enxergavam também os súditos daquele reino. O povo foi sendo desprezado lentamente, enquanto rei vivia muito contente, pois “o que os olhos não veem, nosso coração não sente”.

Firmando-se no ditado popular "O que os olhos não veem o coração não sente", a história questiona o autoritarismo e mostra o que acontece quando os governantes não trabalham com e para o povo ou o esquece. Coelho (2006, p. 757) confirma essa teoria sobre a obra:

Terceiro volume da anunciada Tetralogia dos Reis, este tem como motivo gerador do discurso narrativo o ditado: “O que os olhos não vêem coração não sente”. Novamente adotando a fala do cantador de cordel (e em versos redondilhos), o narrador denuncia os maus governantes que só atendem os interesses dos grandes. Denúncia que se faz alegoricamente a partir de um rei que só enxergava e ouvia as pessoas grandes e fortes..., enquanto as baixas, pequenas ou de voz fraca ficavam sem ser ouvidas. Essa deformação visual e auditiva do rei começa a se alastrar pelo reino e a tomar conta de todas as autoridades...; as coisas iam de mal a pior no reino, até que o povo resolveu agir para remediar a situação e teve uma genial idéia...

Um dia, os oprimidos se unem e, usando de muita perspicácia (constroem pernas de pau para ficarem da altura dos gigantes do reino e falam todos ao mesmo tempo para provocar um vozeirão), promovendo uma correria de rei e autoridades fugindo do país...

3.1.6.4 *Sapo vira rei vira sapo ou a volta do reizinho mandão* (1982)

Esta é realmente uma história às avessas; um rei que vira sapo e vira rei de novo, e quando é rei, é mais sapo ainda. Zilberman (2005, p. 62) assim fala sobre a obra:

Sapo Vira Rei Vira Sapo ou A Volta do Reizinho Mandão (1982) completa a trilogia, desdobrando outra vertente sugerida pela narrativa-mãe e que o subtítulo da obra revela. De novo, estamos perante um governante caprichoso, mal-educado e autoritário, que quer impor a vontade sobre todos os outros, até ser derrubado pelo povo e posto a correr.

Uma princesa vem brincando com sua bola de ouro. Ela cai num riacho. A princesa fica irritada com isso. Aparece um sapo prometendo pegar a bola se a princesa lhe der um beijo. Promessa feita, promessa cumprida. O sapo vira príncipe de novo, porém, após o casamento, eles não vivem o “felizes para sempre”.

Assim que assume o trono, o ex-sapo começa a abusar do poder e todos percebem como ele é impicante e mandão. Ele começa a estabelecer leis estapafúrdias para a população que logo começa a falar do rei. Este fica furioso quando descobre que o povo anda falando mal dele. A princesa, agora rainha, diz que o povo tem razão. Eles só estão falando a verdade.

O rei então ordena a seus soldados que prendam todas as verdades. Eles saem pelo reino fazendo isso e trazendo todas as verdades para o sótão do palácio. Não contente com isso, o rei manda prender também os súditos que ainda insistem em falar a verdade. Daí a pouco o sótão não cabe mais e o castelo racha do teto ao chão jogando tudo e todos pro alto, libertando-os. O rei, sapo de novo, sai pela estrada procurando uma menina que lhe queira dar um beijo. “Mas não se iludam vocês / Com a alegria do cortejo, / Pois a história se repete, / Como se fosse um gracejo. // Lá vai um sapo na estrada, / Procurando seu desejo: / Encontrar uma menina / Que queira lhe dar um beijo.” (ROCHA, 1983, p. 32).

Com essa história, Ruth quis mostrar que democracia e liberdade são bens difíceis de conquistar. Mas talvez sejam ainda mais difíceis de manter, pois sempre haverá sapos querendo se fingir de reis, ou governantes autoritários, que ignoram as verdadeiras necessidades de seu povo. Expressar opiniões e pô-las à prova... A negligência, o autoritarismo e a alienação são as questões colocadas de forma divertida e com grande maestria, dando o que pensar.

3.1.6.5 *Admirável mundo louco* (1986)

Admirável mundo louco é uma reunião de contos escritos já no final do período da Ditadura Militar Brasileira. Nas três histórias que compõem este livro, Ruth Rocha apresenta uma forma nova e crítica de encarar a realidade de todos os dias. Coelho (2006, p. 760) assim resume as três narrativas:

Na primeira, “Admirável mundo louco”, é o registro de um certo manuscrito encontrado entre os pertences de um ufólogo, Prof. Sintomático de Aquino. Nesse manuscrito, um extraterrestre faz uma descrição da Terra e de seus habitantes, buscando em vão entender a estranha forma de vida que domina o planeta. É uma história que leva a pensar nas atitudes dos seres humanos – os ditos “seres racionais” no trato com a sua própria vida, a vida dos outros e a vida do planeta... Como no trecho:

Eles moram, quase todos, amontoados nuns lugares muito feios, que eles chamam de cidades.
Esses lugares cheiram muito mal por causa de umas porcarias que eles fabricam e de umas nuvens escuras que saem de uns tubos muito grandes que por sua vez saem de dentro de umas caixas que eles chamam de fábricas. (ROCHA, 1986, p, 11)

Na segunda, “Uns pelos outros”, traça um hilariante quadro do que será São Paulo no terceiro milênio: um mundo do futuro, tão urbanizado e repleto de gente que se transforma num imenso congestionamento. Imagine-se em uma cidade simplesmente parada pelo tráfego intenso. Para desenvolver as atividades mais simples do cotidiano você ter que pedir a alguém que faça em seu lugar e se comprometer em realizar algo pela pessoa que fará o favor pra você. Essa troca de favores não vai acabar muito bem...

No começo, quando as pessoas pediam essas coisas, a gente recusava, naturalmente.
Mas, com o tempo foi ficando tão difícil a gente se movimentar que as pessoas foram concordando em fazer as tarefas dos outros.
Tinha gente que substituía os amigos no trabalho, tinha gente que namorava a namorada dos amigos, diz que teve um que até fez operação de apêndice no lugar de um primo... (ROCHA, 1986, p, 21)

Na terceira, “Quando a escola é de vidro”, a autora faz uma crítica ao sistema de ensino. Na história há uma escola, situada num tempo e num espaço indefinidos (mas nem tanto assim), na qual as crianças são acondicionadas em vidros. A escola dá medidas e verdades feitas para serem incorporadas pelos

alunos, sem levar em consideração as verdadeiras necessidades de aprendizagem de cada um. Até o dia em que os alunos se revoltam dessa condição... Assim começa o conto:

Naquele tempo eu até que achava natural que as coisas fossem daquele jeito.
 Eu nem desconfiava que existissem lugares muito diferentes...
 Eu ia para a escola todos os dias de manhã e quando chegava, logo, logo, eu tinha que me meter no vidro.
 É, no vidro!
 Cada menino ou menina tinha um vidro e o vidro não dependia do tamanho de cada um, não!
 O vidro dependia da classe em que a gente estudava. (ROCHA, 1986, p. 26)

3.2 A DITADURA NOS LIVROS INFANTIS

Fazer uma análise histórico-literária implica em tomada de posição do analista frente a elementos importantes e ou necessários aos objetivos do trabalho em questão. É este analista quem vai, em última instância – após consultas à teoria literária e sobre análise histórica em livros de literatura –, decidir quais elementos serão objetos de atenção do mesmo. Isso requer posicionamentos. Maingueneau (2006, p. 151) assim discorre sobre esse fato:

Refletir sobre a emergência das obras é considerar o espaço que lhes dá sentido, o campo em que se constroem os posicionamentos: doutrinas, escolas, movimentos... Trata-se da construção de uma identidade enunciativa que é tanto “tomada de posição” como recorte de um território cujas fronteiras devem ser incessantemente redefinidas. Esses posicionamentos não são apenas doutrinas estéticas mais ou menos elaboradas; são indissociáveis das modalidades de sua existência social, do estatuto de seus atores, dos lugares e práticas que eles investem e que os investem. Devemos contudo acautelar-nos de confundir os posicionamentos com os escritores.

Os livros aqui analisados são destinados prioritariamente a um público leitor iniciante: crianças, adolescentes, jovens... A presença do sonho, da fantasia é característica desse público, portanto o tratamento com a temática envolvida passa também por esse processo. Logo, em todas as obras analisadas foi constatada uma presença marcante do universo fantástico, principalmente como recurso para a solução dos problemas enfrentados pelos protagonistas de cada obra. Bettelheim (2000, p. 59), apesar de sua pesquisa ser voltada para os contos de fadas, confirma, assim, essa necessidade da criança pela magia e fantasia:

O conto de fadas [história fantasiosa] procede de uma maneira consoante ao caminho pelo qual uma criança pensa e experimenta o mundo; por esta razão os contos de fadas [histórias fantasiosas] são tão convincentes para ela. Ela pode obter um consolo muito maior de um conto de fadas [história fantasiosa] do que do esforço para consolá-la baseado em raciocínio e pontos de vista adultos. Uma criança confia no que o conto de fada diz porque a visão de mundo aí apresentada está de acordo com a sua.

As obras não estão agregadas a nenhuma escola literária, visto que para a academia as obras destinadas ao público infantil e juvenil não recebem a atenção da crítica literária especializada a ponto de estabelecer qualquer classificação para as mesmas. Para essa mesma crítica, esses livros não passam de “brinquedos” diferentes para crianças. As autoras, embora tenham recebido os mais significativos prêmios distribuídos para essa categoria de publicações – Prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte, Prêmio Jabuti (prêmios nacionais); Prêmio Casa de las Américas, Medalha Hans Christian Andersen e o Astrid Lindgren Memorial Award (prêmios internacionais) – não conseguiram entrar para a Academia Brasileira de Letras, com exceção de Ana Maria Machado que hoje ocupa a cadeira nº 1 da ABL devido ao fato de ter uma produção destinada ao público adulto: os romances *Alice e Ulisses* (1983), *Um herói fanfarrão* (1994), *Isso ninguém me tira* (1994), *O mar nunca transborda* (1995), *Tropical sol da liberdade* (1997) e *Canteiros de Saturno* (1998).

Para realizar a análise das obras, foram escolhidos os seguintes tópicos: 1º) Como é a representação da Ditadura na obra – já que há um trabalho metafórico muito forte nos livros para driblar a censura; 2º) Como a autora aborda a(s) forma(s) utilizada(s) pela Ditadura para controlar a população; 3º) Quais sugestões estão presentes nas obras para combater o estado de repressão da Ditadura; e, 4º) Qual o papel da criança nesse processo.

Durante a análise, não se estabeleceu como obrigatória a presença de cada um desses itens nas obras aqui trabalhadas. Fez-se um levantamento significativo nos livros e, além da exposição de cada um deles, serão colocados excertos das obras exemplificando cada um dos pontos discutidos.

3.2.1 Representações da Ditadura nas Obras Infantis

A Ditadura está representada de diversas maneiras nas obras analisadas. Desde o mais singelo exemplo de ditadura – a familiar – até a mais criativa ou inocente que uma mente pode conceber. Para esta análise, em primeira instância, partiu-se do conceito de Ditadura apresentado por Houaiss (2009, on line):

1 governo autoritário exercido por uma pessoa ou um grupo de pessoas, que tomam o poder desrespeitando as leis em vigor, com supremacia quase absoluta do poder executivo, apoiado pelas forças armadas, e com o poder legislativo inexistente ou enfraquecido e subordinado ao poder do(s) ditador(es), o mesmo acontecendo com o judiciário, e onde ger. não há estado de direito, imprensa livre, liberdade de associação, de expressão, nem eleições livres e regras claras de sucessão

No Brasil, conforme registrado no primeiro capítulo deste trabalho, viveu-se esta forma de regime governamental entre os anos de 1964 e 1985. A Nova Enciclopédia Ilustrada Folha (2010, on line) confirma esta concepção de Ditadura:

Regime político caracterizado pela concentração do poder nas mãos de um indivíduo ou de um pequeno grupo, e no qual o papel de liderança é exaltado ou cultuado e a legitimidade do governo não pode ser contestada (sic). Os regimes autoritários podem se transformar em ditaduras, na medida em que o poder se torna cada vez mais centralizado nas mãos de um pequeno grupo, ou quando um indivíduo isoladamente toma o poder. Em seu governo, os líderes ditatoriais freqüentemente ignoram os processos legais regulares e as instituições políticas, mantendo o regime pela repressão e pela criação de um estado de força.

A primeira – e mais clássica forma de Ditadura – presente nas obras lidas é aquela representada pela presença de um rei que tem controle total sobre tudo e sobre todos. Ana Maria Machado fez essa representação de maneira muito criativa em *História meio ao contrário*, quando apresenta um rei que não conhecendo o ciclo do tempo (dia e noite), ao se deparar com um pôr de sol, pensa que o dia foi roubado. Quando faz essa descoberta, é que se percebe o real poder do rei nesse momento:

– Fechem todas as saídas! Ponham barreiras em todas as estradas! Cerquem o reino inteiro! Revistem todas as casas, vasculhem todos os cantos! Exijo que os ladrões sejam presos!
Aí foi uma correria. Uns saíram para um lado, outros se despencavam pelas escadas. Ouviam-se toques de clarim convocando soldados, barulho de passos de gente correndo, relinchos de cavalos no pátio. E no meio de tudo, a voz calma da Rainha tentando entender exatamente qual era o problema do seu adorado Rei:
– Majestadinha do meu coração, conta para mim, conta... Que foi que aconteceu meu real amor?

Tanto ela insistiu que o Rei, finalmente, conseguiu urrar:
 – Uma coisa horrível! Roubaram o dia! (MACHADO, 1996, p. 10-11)

O rei como representante do poder maior também está presente nas obras *O Reizinho mandão*, *Sapo vira rei vira sapo*, *O que os olhos não vêem*, *O rei que não sabia de nada*, escritos por Ruth Rocha.

No primeiro livro, o Reizinho assume o poder após a morte de seu pai, como é tradicionalmente. O velho rei era muito bondoso e justo. Após assumir o trono, o príncipe se torna um rei mandão, chato e implicante.

Então, como eu estava contando, o tal príncipe ficou sendo o rei daquele país.
 Precisa ver que reizinho chato que ele ficou! Mandão, teimoso, implicante, xereta!
 Ele era tão xereta, tão mandão, que queria mandar em tudo o que acontecia no reino.
 Quando eu digo tudo, era tudo mesmo! (ROCHA, 1997, p. 9-10)

Esse reizinho – que tem como um dos finais alternativos “E há quem diga que quando o encanto se desfez o reizinho virou sapo e anda por aí pulando, coaxando e esperando que alguma princesa dê um beijo nele e ele vire rei de novo” (ROCHA, 1997, p. 39), – volta a toda em *Sapo vira rei vira sapo*, que tem como subtítulo “A volta do reizinho mandão”. No livro, após ganhar o beijo libertador de uma princesa, ele se casa com a mesma e após a morte do rei daquele lugar ele assume o trono, tornando-se, novamente, chato, implicante e mandão:

O rei, pai da menina, morreu.
 E o príncipe tornou-se o rei daquele lugar.
 O povo, em vez de chorar pelo rei que morreu, tratou logo de fazer muitas festas, na esperança de que o novo rei que entrava fosse melhorzinho que o velho que tinha morrido.
 Só que o novo rei era aquele sapo do começo da história. E logo, logo, todo mundo foi percebendo que reizinho chato, implicante e mandão ele era, como só sapo que vira rei... (ROCHA, 1983, p. 17)

Em *O que os olhos não vêem*, mais uma vez o rei é a figura representante do ditador que adoece misteriosamente de uma cegueira altamente contagiosa. No início do livro ele já é apresentado: Havia uma vez um rei / num reino muito distante, / que vivia em seu palácio / com toda a corte reinante. / Reinara para ele era fácil, / ele gostava bastante. (ROCHA, 1994, p. 6)

No livro *O rei que não sabia de nada* há a presença de um rei, que divide o poder com seus ministros, “muito fingidos, pois viviam fingindo que trabalhavam, mas não faziam nada de nada” (ROCHA, [199-], p. 5). Além da presença do rei, há

uma representação de Ditadura na obra inusitada: uma estranha máquina, inventado por cientistas, que afirmam ser capaz de fazer tudo:

Aí apareceram uns cientistas que tinham inventado uma máquina.
Precisa ver que máquina!
A máquina fazia de tudo!
Pelo menos os cientistas garantiam que a máquina era capaz de fazer de tudo!
Diz que ela controlava as plantações, controlava as fábricas, controlava as estradas, os automóveis, os elevadores dos prédios, diz que fazia até pão!
Controlava as aulas nas escolas, as estações de TV, os filmes dos cinemas... (ROCHA, [199-], p. 5)

É claro que os ministros vão sugerir ao rei a aquisição de tal máquina. Rei e ministros ficaram contentes porque agora havia quem cuidasse dos problemas do reino enquanto eles iam viver suas vidas. E a máquina começou a tomar de conta de tudo: de pessoas, de coisas, de bichos...

Moraes (1995, p. 42-43) assim sintetiza esse poder de Ruth Rocha de representar um momento histórico em obras infantis:

Nos mais ouriçados momentos da Pátria, a mínima luzinha de fim de túnel ela pegava, e mandava ver. As renações militares, que em vinte anos de moral e cívica deixaram o Brasil assim, podem um dia ser relatadas pelos mais documentados sociólogos e historiadores. Mas, metaforicamente, estão inteirinhas nas histórias de um certo *Reizinho Mandão*, que consegue fazer o reino inteiro calar a boca, menos o papagaio. Já *O rei que não sabia de nada* confia todo o reino aos burocratas, que inventam uma máquina de governar, que faz tudo errado, até que o rei ouve uma menina: é o senhor que não tem jeito pra coisa. Em *O que os olhos não vêem*, o rei é acometido de uma curiosa doença: não consegue ver nem ouvir quem é pequeno e tem voz fraca. Fechando a série, em *Sapo vira rei vira sapo*, quem volta fagueiro? O reizinho mandão da primeira história, só que continua o mesmo: agora, como não gosta de verdades, manda trancar todas as portas do palácio, até que o palácio vai rachando, de tanta verdade reprimida.

Além dessa forma de Ditadura – pela figura de um rei –, há ainda outras concepções para a palavra. Houaiss (2009, on line) além da já apresentada ainda acrescenta:

- 2 Derivação: por extensão de sentido.
qualquer sistema de governo em que não sejam respeitadas as liberdades individuais
- 3 Derivação: sentido figurado.
excesso de autoritarismo; tirania, despotismo

Assim, outra forma de Ditadura presente nas obras é aquela onde o pai e a mãe representam o núcleo de poder totalitário. Nessa representação de totalitarismo familiar, o pai é o detentor máximo do poder, na maioria dos casos. Como é o caso

de em *Bem do seu tamanho*, de Ana Maria Machado. Neste trecho, diálogo entre Helena e seu pai, essa relação fica bem clara:

Helena foi para um canto resmungando. O pai perguntou:
 – Que é que você está dizendo?
 – Estou falando com meu Boi de Mamão. Estou explicando a ele que serviço de homem dentro de casa é ficar sem fazer nada enquanto a mulher faz tudo. E estou explicando a ele que é porque homem é forte.
 O pai olhou para ela com um jeito esquisito e disse:
 – Não entendi nada.
 Helena olhou para ele ainda mais esquisita e disse:
 – Também não entendo, mas é assim todo dia.
 O pai resolveu explicar:
 – É que o homem sai de casa, trabalha o dia todo, fica cansado, traz as coisas para dentro de casa, comida, roupa.
 – Mulher também. A mãe ajuda a plantar feijão na roça, traz água do poço para dentro de casa, traz roupa lavada da beira do rio dentro da bacia. E agora está fazendo bolo enquanto você está aí enrolando seu cigarro de palha.
 – Você está querendo o quê? Que eu vá passar roupa? Não faltava mais nada.
 – Se você é forte demais e não agüenta, não precisa ir. Não faz mal. Eu vou mesmo de roupa amassada. Ela estica no corpo.
 – Menina, você já está muito grande para se meter a engraçadinha e responder aos mais velhos. Desde quando criança desse tamanho pode ficar discutindo assim, essas idéias? (MACHADO, 2003, p. 12-13)

No livro *O menino Pedro e seu boi voador*, também da Ana Maria, os pais do garoto assimilam bem esse papel. Quando Pedro conta em casa, para sua mãe, que tem um novo amigo e que esse amigo é um boi voador igual a miniatura de uma fantasia de um Bumba-meu-Boi que tem na sala da tia Guguta, sua mãe não acredita nele. Com o pai a reação não poderia ser diferente:

[...] E depois, porque ele tinha certeza de que o pai vinha com toda aquela perguntação de novo. Mas enquanto saía da sala ainda ouviu o comecinho da conversa. O pai perguntava para a mãe:
 – Que idéia mais doida é essa?
 E ela respondeu:
 – Deixa pra lá. É a última mania dele. Voltou do colégio hoje com essa história. (MACHADO, 2004, p. 14)

Em *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga, a personagem principal, Raquel, é parte de uma família composta de pai e mãe, duas irmãs e um irmão. Ela é a irmã mais nova – a caçula – e entre ela e os demais filhos há uma diferença de idade significativa, como ela própria desabafa: “Quando eu nasci minhas duas irmãs e meu irmão já tinham mais de dez anos. Fico achando que é por isso que ninguém aqui em casa tem paciência comigo: todo o mundo já é grande há muito tempo, menos eu.” (BOJUNGA, 2000, p. 12).

Na mesma obra, essa representação ditatorial está também personificada em uma das irmãs mais velhas de Raquel. É ela, na função de adulta, maior e responsável quem assume o poder, o controle. E, como tal, usa do excesso de autoritarismo sobre a irmã menor ou mais nova. Raquel deixa isso bem claro em uma das cartas que escreve para uma personagem inventada por ela:

Oi, André!

O pessoal aqui em casa até que se vira: meu pai e minha mãe trabalham, meu irmão tá tirando faculdade, minha irmã mais velha também trabalha, só vejo eles de noite. Mas minha irmã mais moça nem trabalha nem estuda, então toda hora a gente esbarra uma na outra. Sabe o que é que ela diz? Que é ela que manda em mim, vê se pode. Não posso trazer nenhuma colega aqui: ela cisma que criança faz bagunça em casa. Não posso nunca ir na casa de ninguém: ela sai, passa a chave na porta, diz que vai comprar comida (ela vai é namorar) e eu fico aqui trancada pra atender telefone e dizer que ela não demora. Bem que eu queria pular a janela, mas nem isso dá pé: sexto andar. (BOJUNGA, 2000, p. 14)

Em *Angélica*, também de Lygia Bojunga, essa representação da Ditadura está no núcleo familiar agregado às tradições instituídas e consideradas imutáveis. Como é tradicionalmente dito, são as cegonhas que trazem os bebês. Ora, Angélica é uma cegonha e quando descobre a mentira mantida também por sua família, resolve se posicionar contra. Fica-se sabendo disso, no livro, através da peça que ela e seu amigo Porto escrevem para contar a história dela. Esse trecho da peça exemplifica muito bem o poder da tradição familiar pode ser uma forma de ditadura:

ANGÉLICA: Vou falar. Um, dois, três e já: bom, eu queria dizer que eu pensei tudo quanto podia pensar, e acabei achando essa história da gente saber que uma coisa é mentira e ficar empurrando essa mentira pros outros é uma coisa que não dá pé mesmo.

PAI: Não dá pé pra quem?

ANGÉLICA: Pra ninguém. Nem pra quem mente, nem pra quem é enganado. Então queria combinar o seguinte: amanhã de manhã bem cedo a gente começa a espalhar a verdade.

MÃE: Que verdade?

ANGÉLICA: A verdade das cegonhas: que a gente não tem nada que ver com o nascimento dos bebês.

A FAMÍLIA: Hmm!!!

ANGÉLICA: A gente não vai mais ter que fingir uma coisa que não é – já pensou que legal?

A FAMÍLIA: Hmm!!!

PAI: Reunião de família! Depressa! Vamos nos abraçar e formar a roda.

ANGÉLICA: Eu também quero entrar na roda.

PAI: Não pode. (BOJUNGA, 1998, p. 73)

Uma das representações de Ditadura mais singelas, aparece em *Bento que bento é o frade*, de Ana Maria Machado: uma brincadeira de criança, também

conhecida como “Boca de forno” em alguns lugares do Brasil. A brincadeira é justamente o motivo inicial para que a personagem Nita questione a brincadeira com seus colegas de folgado.

Na calçada, e se escondendo pelos quintais das casas da vizinhança, uma porção de meninos e meninas brincavam depois do jantar. Quem passasse por ali naquela hora podia ouvir um gritando e os outros respondendo:

- Bento-que-bento-é-o-frade!
- Frade!
- Na boca do forno!
- Forno!
- Cozinhando bolo!
- Bolo!
- Fareis tudo que seu mestre mandar?
- Faremos todos!
- E quem não fizer?
- Ganhará um bolo!
- Então cada um imita um bicho sem barulho... (MACHADO, 2003, p. 5)

Além da forma ditatorial – Fareis tudo que seu mestre mandar – ainda aparece explícita a punição para quem não cumprir a tarefa, para quem não obedecer a ordem dada – Ganhará um bolo.

Dentre as formas de Ditadura encontradas entre as obras lidas, a que aparece de maneira mais explícita como semelhante a que se instalou no Brasil, está no conto “Uns pelos outros”, no livro *Admirável mundo louco*, de Ruth Rocha. Talvez até devido a data de publicação do mesmo – 1986 – quando a ditadura já havia terminado. No conto, uma grande metrópole simplesmente parou devido a um grande engarrafamento e as pessoas não tinham mais como chegar aos seus locais de trabalho ou de fazer seus afazeres onde deveriam. Então alguém tem a ideia de que as pessoas façam umas pelas outras o que estas deveriam fazer e, em troca a outra pessoa faria algo pela outra em questão. A ditadura vai ser instalada, no conto, devido a essa troca de favores.

Teve gente que tirou dinheiro do banco e não devolveu nunca mais; teve gente que pegou o emprego do outro e não saiu mais, e teve até um espertinho que assumiu o comando do 28º exército no lugar do General Durão e era pra ficar só um ou dois dias e ele não queria sair mais.

Mas o cúmulo, mesmo, foi no dia em que um tal de Generalino Caradura chegou cedo no Palácio do Governo, e foi dizendo que o Presidente tinha telefonado pra ele, e tinha pedido que ele ficasse na presidência por uns tempos, que ele estava muito gripado, e que Brasília era muito longe, o trânsito estava impossível e coisa e tal...

E depois que ele entrou no palácio, quem diz que ele saía?

Mas nunca mais!

Ele inventava que agora não podia, porque estava resolvendo umas coisas importantes, que agora não podia porque ia receber uma visita de fora, que

agora não podia por isso, por aquilo, por aquilooutro. (ROCHA, 1986, p. 22-23)

Esse trecho exemplifica a forma como a ditadura foi instaurada. Os militares e a direita brasileira, numa troca de favores com o governo norteamericano, com medo do comunismo, tomam o poder e quem disse que eles queriam sair... Passaram-se quase vinte anos para acontecer mudanças. Enquanto isso, eles iam inventando formas de manter a população quieta, calada, com medo de reagir.

3.2.2 Formas de Controle e de Dominação

Com a Ditadura instaurada, a grande preocupação do ditador é com a garantia da continuidade dele no poder. Para isso esse ditador faz de tudo ao seu alcance para que sua autoridade não venha a ser questionada. Ou que o povo venha a se rebelar contra a nova autoridade instituída. Correia (2006, p. 68-69) discorre sobre controle social no período da Ditadura Militar no Brasil:

Durante o período da ditadura militar, o 'controle social' da classe dominante foi exercido através do Estado autoritário sobre o conjunto da sociedade, por meio de decretos secretos, atos institucionais e repressão. Nesse período, a ausência de interlocução com os setores organizados da sociedade, ou mesmo a proibição da organização ou expressão dos mesmos foi a forma que a classe dominante encontrou para exercer o seu domínio promovendo o fortalecimento do capitalismo na sua forma monopolista.

Nos livros analisados em questão a realidade não é diferente. Neles aparecem diversas formas de o ditador se garantir no poder, de controlar a população – inclusive a forma de pensar desse povo, de reprimir qualquer tipo de reação do povo, de vigiar e de punir quem quer que se atreva a questionar a nova ordem estabelecida, como disse Michel Foucault em sua obra *Vigiar e punir*, onde ele descreveu os vários processos de disciplinarização dos corpos em diferentes instituições, como colégios, fábricas, oficinas, conventos e quartéis, demonstrando que a principal característica de tais instituições é a disciplina corporal.

A forma mais recorrente é a instituição autoritária do poder. É a forma questionada por Nita em *Bento que bento é o frade*, de Ana Maria Machado: como pode existir isso de alguém mandar sempre e outros obedecerem sem reclamar? – questiona a personagem:

- Ai, Nita... – suspirou Juca. – Que é desta vez?
 – É esse negócio de mandar, mandar, e a gente fazer. Tem sempre alguém mandando e a gente fazendo. Fazer tudo que seu mestre mandar. Tudo o que manda el-rei Nosso Senhor. Todo mundo tem a mania de ficar mandando em criança sem parar. E a gente sempre obedecendo, obedecendo, obedecendo, sem cansar. Mas estou achando que agora eu cansei.
 Juca concordou:
 – É, obedecer sempre não é muito bom. Mas, às vezes, a gente também pode mandar. Não sei por que você implica com isso.
 – É com essa história de alguém mandar sempre e de uma porção de gente ter que obedecer sempre. (MACHADO, 2005, p. 16-17)

A forma mais comum de a autoridade instituída pela pessoa que detém o poder é a criação de leis que garantirão a concretização de suas vontades. As leis devem ser criadas para o benefício da população, mas, na maioria das vezes, são criadas para o benefício de quem já está no poder. Ruth Rocha brinca, de maneira bem divertida, com esse recurso dos ditadores em dois de seus livros. Em *O reizinho mandão*:

A diversão do reizinho era fazer leis e mais leis. E as leis que ele fazia eram as mais absurdas do mundo.
 Olhem só esta lei: “Fica terminantemente proibido cortar a unha do dedão do pé direito em noite de lua cheia!”
 Agora por que é que o reizinho queria mandar no dedão das pessoas, isso ninguém jamais vai saber.
 Outra lei que ele fez: “É proibido dormir de gorro na primeira quarta-feira do mês”.
 Agora, por que é que ele inventou essas tolices, isso ninguém sabia.
 Eu tenho a impressão de que era mesmo mania de mandar em tudo.
 (ROCHA, 1997, p. 10-11)

Em *Sapo vira rei vira sapo*, o mesmo reizinho, depois de um “estágio” como sapo, volta à carga!

Vejam vocês as leis que esse bobo inventava:
 “Nos meses cujo nome tem a letra R está todo mundo proibido de sair de casa, que é pra não gastar a sola do sapato.”
 “No fim do mês todo mundo tem de dar ao rei metade do que ganha, que é pro rei comprar confetes pro carnaval.”
 “As pessoas que respondem pelo nome de Arthur, passam de agora em diante a responder pelo nome de Zoroastro.”
 “As pessoas que se chamarem Maria Aparecida passam de hoje em diante a ser chamadas de Hermengarda, que é um nome muito mais bonito.”
 (ROCHA, 1983, p. 18)

Ana Maria, em *História meio ao contrário*, apresenta o discurso do ditador como forma de controle e de domínio da ação do povo. Ao descobrir que roubaram o dia, ele junta a população e, através de um discurso, ele não só se autogarante na posição de rei, como ainda quer obediência inquestionável por esse fato:

Então o Rei começou um real discurso, contando tudo aquilo que a esta altura nós já sabemos: como ele tinha de repente descoberto que o dia desaparece. Ninguém pareceu se espantar. Depois, perguntou ao povo se alguém sabia a solução do mistério, se alguém conhecia o ladrão. Foi um zunzunzun no meio da multidão. Mas ninguém falou alto. O Rei insistiu:

– Quero o nome do ladrão.

Aí o que ouviu foi nada. Ou seja, um enorme silêncio.

– Que é isso? – gritava o Rei. – Então vocês sabem quem é o ladrão e não querem me dizer? Eu sou o Rei de vocês! O Rei! O Rei!

– Não precisa urrar, Majestade – disse o Primeiro-ministro tentando acalmá-lo. – Temos espiões no meio da multidão e num instante vamos ficar sabendo de tudo. (MACHADO, 1996, p. 18)

E ainda aparece a figura do espião, do informante plantado no meio da multidão para que o Rei/Ditador possa ficar sabendo o que o povo está falando dele. Tal qual na Ditadura brasileira, com o Serviço Nacional de Informação – SNI, criado com essa finalidade: garantir que o ditador teria sempre acesso a todas as informações que circulavam.

Ruth Rocha traz a metáfora da máquina que controla tudo. O rei/ditador passa a responsabilidade do controle e da manutenção da ordem pra máquina descoberta em *O rei que não sabia de nada*.

Aí os ministros acharam ótimo descobrir essa máquina.

E levaram para o rei, e fizeram o maior cartaz da descoberta.

O rei gostou muito e achou que aquela máquina ia resolver todos os seus problemas. Seus, dele. Não seus, seus.

Aí puseram a máquina para funcionar e cada ministro foi tratar da sua vida. Sua, dele. Não sua, sua.

Aí a máquina começou a tomar conta de tudo. Tomava de conta das pessoas, das coisas, dos bichos... (ROCHA, [199-], p. 6)

Outra forma apresentada pela mesma autora de manutenção do poder é bastante inusitada: o contágio, a contaminação. Em *O que os olhos não vêem*, o rei depois de adquirir uma doença rara, contagia todos os seus súditos que apresentam as mesmas características:

E o pior é que a doença
num instante se espalhou.

Quem vivia junto ao rei
logo a doença pegou.

E os ministros e os soldados,
funcionários, agregados,
toda essa gente cegou.

De uma cegueira terrível,
que até parecia incrível
de um vivente acreditar,
que os mesmos olhos que viam
pessoas grande e fortes,
as pessoas pequeninas
não podiam enxergar. (ROCHA, 1994, p. 12-14)

Cegueira esquisita onde só se vê quem se quer... Tão convencional como a separação de classes sociais, onde os ricos só vêem os ricos; pobres são sempre ignorados.

Raul, personagem principal de *Raul da ferrugem azul*, de Ana Maria Machado, representa a perpetuação do poder através do medo de romper com as convenções sociais estabelecidas:

– Agarra ele aí, Raul!
Raul agarrou. E ouviu:
– Dá uma surra nele.
Vontade bem que tinha. Mas em menino menor não se bate. Nem quando ele é abusado, implicante, chato. Também não tem essa de contar ao professor. O jeito é esperar o outro crescer. (MACHADO, 2008, p. 11)

Em outro momento o medo de Raul é de fazer diferente do que seu grupo de amigos faz. Como seus amigos não reagem a uma situação de injustiça, apenas riem da desgraça alheia, Raul se sente intimidado pelos companheiros e também não reage:

– Olhem só o que aquele cara está fazendo!
O cara, com um cigarro na mão, ia furando um por um os balões do moleque vendedor que fazia ponto na esquina. Um a um iam sumindo, pou!, cadê o vermelho?, e o laranja?, pou! e o branco enorme? – pou! Lá se foi o verde... – pou! e outro vermelho! – e o amarelo e o azul... pou! pou!
O moleque gritava, esperneava, chutava, mas com as mãos ocupadas com os outros balões e mais os cataventos e bandeirolas não podia se defender direito e pedia ajuda.
Raul era bom na corrida. Se resolvesse, estava lá num instante. Era só correr e ajudar a espernear e chutar. Bem que teve vontade. Mas como seus colegas não se mexeram e ficaram olhando de longe e dando gargalhadas, ele também não saiu do lugar. Não estava achando graça e não conseguia rir. Mas também não se mexeu. (MACHADO, 2008, p. 18-19)

E mais adiante esse medo é o medo de ser motivo de chacota. De ser motivo de riso e de piada para o os outros.

Raul nem conseguia prestar atenção na história. Na cabeça dele dançavam uns pedaços da conversa: Os neguinhos todos parados... preto no escuro... um crioulinho mal-encarado... Por que ninguém falava em branco no claro? Será que um dia ele ia ficar tão azul que as pessoas iam ver e falar num azulzinho mal-encarado? Será que o menino contava aos amigos o encontro com o Zeca e dizia que desceu do ônibus um branquinho de cara invocada?
Mas essas eram coisas que Raul só pensava e não tinha coragem de falar. Vontade, bem que tinha. E raiva. Se tinha coisa que deixava ele furioso, essa era uma delas. Isso de achar que a cor das pessoas faz alguém ser melhor ou pior do que os outros. Isso de racismo, de qualquer tipo. Mas com toda a raiva, não disse nada. Medo de que rissem dele. Hábito de não falar das coisas que iam dentro da cabeça. (MACHADO, 2008, p. 27-28)

Ah! Bendito medo que se instaura na cabeça das pessoas e faz com elas desistam de dizer o que têm vontade... De dizerem o que lhe passa na cabeça ante determinadas situações... De se manifestarem sempre que presenciarem uma injustiça de qualquer espécie... Os vários ditadores que a história registrou ficam agradecidos quando esse medo simplesmente não deixa mais as pessoas agirem conforme seus instintos e pensamentos porque elas não têm mais liberdade para isso...

A própria autora diz que a obra teve uma motivação e um percurso inusitados, devido ao seu teor. Além do fato da reunião com editores que Ana Maria participou e eles se negaram a assinar um documento pedindo mais liberdade para a imprensa por medo de represálias, ela (2008, p. 63) também diz:

Voltei para casa pensando nisso e meu filho chegou da escola revoltado porque vira um episódio num ônibus em que alguém era chamado de “negrinho” de forma pejorativa. “E ninguém reclamou”, dizia ele. Comecei a reparar em situações revoltantes em que as pessoas preferiam se calar a reivindicar.

Fui juntando as coisas e o livro começou a tomar forma. Quando ficou pronto, teve uma carreira engraçada. Foi rejeitado por oito editoras, que elogiavam a história (sic) mas ponderavam que era uma provocação à ditadura e podia ter consequências sérias para todos.

O meio mais grave de perpetuação e tentativa de manutenção do poder que aparece nas obras é o uso das escolas como instrumentos de formação de indivíduos acríticos; indivíduos não pensantes. O uso do sistema educacional como forma de manutenção do poder aparece em mais de uma obra. No conto “Quando a escola é de vidro”, do livro *Admirável mundo louco*, de Ruth Rocha, vê-se a formação dos indivíduos metaforizada em uma igualdade forçada, padronizada onde as crianças são educadas dentro de vidros...

Eu ia para a escola todos os dias de manhã e quando chegava, logo, logo, eu tinha que me meter no vidro.

É, no vidro!

Cada menino ou menina tinha um vidro e o vidro não dependia do tamanho de cada um, não!

O vidro dependia da classe em que a gente estudava.

Se você estava no primeiro ano ganhava um vidro de um tamanho.

Se você fosse do segundo ano seu vidro era um pouquinho maior.

E assim, os vidros iam crescendo à medida em que você ia passando de ano.

Se não passasse de ano, era um horror.

Você tinha que usar o mesmo vidro do ano passado.

Coubesse ou nãooubesse. (ROCHA, 1986, p. 26-27)

O sistema educacional está também metaforizado em *A casa da madrinha*, de Lygia Bojunga. O Pavão é levado para uma escola de atrasar pensamento por

seus donos depois de tanto teimar em se soltar e querer ser livre. “A escola pra onde levaram o Pavão se chamava Escola Osarta do Pensamento. Bolaram o nome da escola para não dar muito na vista. Mas quem estava interessado no assunto percebia logo: era só ler Osarta de trás pra frente.” (BOJUNGA, 1999, p. 24)

Lygia discorre sobre a escola que oferece três cursos para a realização de seus fins – deixar seus frequentadores pensando apenas o que foi determinado pela pessoa que deixou o aprendiz lá: o Curso Papo, o Curso Linha, e o Curso Filtro.

O curso Papo era isso mesmo: papo. Batiam papo que só vendo. O Pavão até que gostou: naquele tempo o pensamento dele era normal, ele gostava de conversar, de ficar sabendo o que é que os outros achavam, de achar também uma porção de coisas. Só tinha um problema: ele não podia achar nada; tinha que ficar quieto escutando o pessoal falar. Se abria o bico ia de castigo; se pedia pra ir lá fora ia de castigo; se cochilava (o pessoal falava tanto que dava sono), acordavam ele correndo pra ele ir de castigo. (BOJUNGA, 1999, p. 24).

O objetivo desse curso era fazer o aluno ficar com medo de tudo, pois o pessoal sabia que quanto mais apavorada a pessoa vai ficando, mais seu pensamento vai atrasando. E para isso trabalhavam com a pedagogia da intimidação. O Pavão, que não era nada bobo, usando de diversas artimanhas, conseguiu sair desse primeiro curso sem muitos prejuízos para seu pensamento. Então seus donos o encaminharam para o segundo curso – bem mais avançado e agressivo que o anterior, já que teria que ser feita uma cirurgia, costura de pensamento – tiveram que convidar uma pessoa de fora para ministrar esse curso.

O pessoal da Osarta tinha ouvido falar numa operação que fizeram num galo de briga: costuraram o pensamento dele, só deixaram de fora o pedacinho que pensava o que os donos do galo achavam legal; o resto todo sumiu dentro da costura. A operação deu certo, muita gente falou naquilo, e então o pessoal da Osarta chamou os donos do galo pra darem um curso na escola. O curso ficou se chamando Curso Linha. (BOJUNGA, 1999, p. 26)

A operação foi malsucedida devido o Pavão ter se preparado para o fato: ele, na noite anterior da operação, treinou uma ginástica meio esquisita: um puxão no pensamento para durante a operação utilizar esse recurso e atrapalhar o processo. Os responsáveis pela cirurgia passaram por um sufoco: era eles costurando o pensamento de um lado e quando iam costurar o outro lado o Pavão arrebetava com o puxão de pensamento a linha, por isso ele ainda saiu ileso de lá.

No terceiro curso – o Curso Filtro – levaram o Pavão para uma sala cheia de filtros para que ele escolhesse um. Foi escolhido um pequenininho e seguraram o

Pavão para colocar esse “filtro bem na entrada do pensamento, puxaram pra cá e pra lá ajeitando bem para não entrar nenhuma idéia na cabeça do Pavão sem antes passar pelo filtro, e deixaram a torneira só um tiquinho aberta. Coisa à toa, não dava pra quase nada.” (BOJUNGA, 1999, p. 28-29). O resultado foi que o Pavão quase não pensava mais quando saiu de lá. A sorte dele era que, de vez em quando, a torneira se abria mais do que devia e ele voltava a pensar como antigamente... Mas isso era bem raro de acontecer.

É o sistema educacional a serviço da manutenção de uma determinada situação. Ao contrário do que se espera dele: o desenvolvimento do cidadão político, crítico, autônomo... Lygia Bojunga costuma fazer esse tipo de crítica ao sistema educacional. Ela o faz também em *Angélica* com a personagem Porto. Coelho (2006, p. 500) assim sintetiza essa crítica da Lygia à escola:

Entre tais críticas, destacamos a que é dirigida à escola tradicional, já superada..., mas que o pequeno leitor poderá entender como dirigida à escola em geral. A partir da experiência desastrosa vivida na escola pelo porquinho e também devido aos aspectos negativos com que é revelada ao leitor, resulta, ao nível da narrativa, a fusão de dois fenômenos distintos: a escola como *ideal* de realização (a instituição cultural formadora) e a escola como *realidade* degradada (o ensino brasileiro atual, absolutamente caótico, desde os anos 1960, quando teve início político-institucional).

O galo de briga abordado no segundo curso da Escola Osarta de Pensamento já tinha aparecido em *A bolsa amarela*, da mesma Lygia. Terrível é uma das personagens de uma das histórias inventadas por Raquel. Ele vai ser um dos “moradores” da bolsa dela.

– Era o Terrível. Desde pequenininho que resolveram que ele ia ser galo de briga, sabe? do mesmo jeito que resolveram que eu ia ser galo-tomador-de-conta-de-galinha. Você sabe como é esse pessoal, querem resolver tudo pra gente. E aí começaram a treinar o Terrível. Botaram na cabeça dele que ele tinha que ganhar de todo mundo. Sempre. Disseram até, não sei se é verdade, é capaz de ser invenção, que costuraram o resto do pensamento dele com uma linha bem forte. Pra não rebentar. E pra ele só pensar: “eu tenho que ganhar de todo mundo”, e mais nada. (BOJUNGA, 2000, p. 53)

Mas é em *Os colegas*, também de Lygia Bojunga, que aparece um dos mais comuns meios de repressão e forma de controle: a prisão para quem foge do esperado em um regime ditatorial. Na novela, as personagens saem para brincar carnaval, depois de uma grande farra, bastante cansados, são surpreendidas com a ação da turma do controle do Estado – a carrocinha. Eles são só os intermediários até a prisão.

– A carrocinha!
 Sem entender o que é que tava acontecendo, Voz de Cristal agarrou a orelha desabada de Latinha e perguntou:
 – Que carrocinha?
 – A carrocinha que apanha os bichos sem dono que andam pela rua. Num salto, Cara-de-pau desatou a fugir.
 – Apanha pra quê? – quis saber Voz de Cristal.
 – Pra levar pra prisão. Vamos embora!
 Vendo que estava mesmo acordado, Virinha quis correr, mas a perna torcida não deixou e ele foi de focinho no chão.
 Voz de Cristal não entendia:
 – E o que é que eles fazem com a gente lá na prisão?
 – Dão sumiço! Me solta, me solta! (BOJUNGA, 2001, p. 33)

Neste trecho já fica clara a intenção de controle do Estado: se alguém discorda do pensamento vigente é levado para a prisão e de lá pode até desaparecer misteriosamente. Foi assim nas prisões militares brasileiras: os DOI-CODs. Gonzales (2009, p. 9) confirma essas informações:

O número absoluto de vítimas fatais da ditadura, ainda menor que o causado pela ditadura chilena ou argentina, não deve desviar a atenção de outros dados importantes: o uso da tortura e a perseguição, inclusive fora das fronteiras do país, eleva significativamente os números de vítimas de violências de direitos humanos. E o fato de a tortura, o desaparecimento forçado e a execução extrajudicial terem sido usados de maneira sistemática por meio de instituições estatais explicitamente criadas para esse fim.

E, finalmente, o meio mais grave de manutenção do poder: perseguição e morte. É a mesma Lygia que vai trazer esse relato em uma de suas novelas – *O sofá estampado*. A avó de Vítor, o tatu personagem principal da novela, vive pelo mundo lutando contra as injustiças. De vez em quando ela aparece na casa de seu filho principalmente para rever Vítor. Uma dessas visitas é bem curta...

Um dia a Vó chegou afobada, ninguém estava esperando por ela. Mas nem deu tempo do Vítor curtir a surpresa, a Vó foi logo dizendo que estava só de passagem.
 – Tô indo pra Amazônia, estão perseguindo muito bicho por lá. Recebi notícia segura que anda uma destruição horrível na mata, diz que matam bicho e árvore aos milhares, falaram que até índio eles estão querendo matar, eu tenho que ir lá ajudar. (BOJUNGA, 1999, p. 42)

Apesar de todo esse aparato para a manutenção do poder nas mãos de um ditador, sempre há alguém que vai pensar que isso não está certo. Por pensar assim, essa pessoa – ou grupo – vai procurar formas de resistir, de lutar contra a tirania, os mandos e desmandos de alguém que está no poder. São diversas as formas de resistência. As obras lidas apontam algumas...

3.2.3 Formas de Combater a Ditadura

Nas obras analisadas, as autoras ainda deixam pistas para quem quer resistir a uma situação parecida como a enfrentada por elas e tão bem registrada em seus contos e novelas. Não é por ser uma situação extremamente difícil que não haja uma forma de combatê-la, de lutar contra.

A primeira dica que aparece é a de que só há luta se houver organização. Os mais fracos e oprimidos têm que se unir para lutar contra as injustiças impingidas a eles. Sem união, eles continuarão a sofrer com os mandos e desmandos dos ditadores de plantão. É o ensinamento percebido em *História meio ao contrário*, de Ana Maria, quando o povo decide ajudar o “suposto” dragão que engoliu o dia:

Num ponto estavam todos de acordo. Era preciso ajudar o Dragão Negro antes que o Príncipe Valente e Encantador acabasse com ele. Mas como?

– A gente só sabe mesmo é trabalhar. Nenhum de nós entende dessas coisas de luta e aventuras. [...]

A Pastora, porém, não desistia. Era uma moça muito decidida e não gostava de largar pelo meio as coisas que queria fazer. Nem desistia de uma boa idéia só porque a situação estava meio preta.

– É, mas talvez ele [o gigante] nem precise se levantar. A gente podia pelo menos ir até lá conversar com ele e ouvir uns conselhos. Pode ser que ele se anime. E pode ser que ele tenha algum plano. Afinal de contas, ele já estava aqui muito antes de nós todos, muito antes da aldeia existir ou do real castelo ser construído. Ele já viu tanta coisa, deve saber o que fazer... [...]

[...]

O Ferreiro resolveu a questão:

– Hoje nosso trabalho é outro. Tão importante como o trabalho de todo dia. Não faz mal parar de trabalhar aqui uma tarde porque é para ajudar toda a vida da gente. (MACHADO, 1996, p. 26-27)

Outro exemplo de combate à tirania pela força da união vem de Ruth Rocha, em *O que os olhos não vêem*. O povo fraco, miúdo, mirrado não estava sendo visto nem ouvido pelo monarca e seus ministros, então teve uma idéia genial para reverter essa situação.

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

E, se todos, tão pequenos,
fizessem pernas de pau,
então ficariam grandes,
e no palácio real
seriam logo avistados,
ouviriam os seus brados,

seria como um sinal. (ROCHA, 1994, p. 20)

A propósito, o povo é geralmente colocado como portador da verdade. Quando a situação está complicada para um determinado dirigente (rei, ditador, governante) o povo é quem vai lhe abrir os olhos e ouvidos dizendo algumas verdades e fazendo-os enxergar o que não viam antes. Em *O rei que não sabia de nada*, de Ruth Rocha, um velho e uma criança do povo é que vão abrir os olhos do rei para ele enxergar a verdade que tinha sido maquiada por seus ministros.

– E por trás das nuvens, está vendo o castelo do rei? – perguntou o velho.
 – Ah, não! – disse o rei. – O castelo não dá pra ver. Está muito longe...
 – Pois é – disse o velho longe demais! O rei mora muito longe. Demais! Nós, que estamos aqui embaixo não podemos ver o castelo. Muito menos o rei. E o rei, por sua vez, também não pode ver a gente.
 – E nem ouvir! – disse Cecília. – Se ele ouvisse a gente, escutasse o que o povo diz por aí, ele ia ficar sabendo de uma porção de coisas.
 – Mas sabe? – disse o velho – a gente já estava juntando um grupo para ir falar com o rei. Nós íamos lá pra dizer pra ele o que está acontecendo. (ROCHA, [199-], p. 33)

Alguns, ao tomarem conhecimento desse fato: de que o povo é portador da verdade – ficam simplesmente furiosos. É o caso do rei de *Sapo vira rei vira sapo*, de Ruth Rocha. Primeiro ele tenta a todo custo prender todas as verdades que prefere não escutar. Depois descobre que mesmo prendendo as verdades elas ainda insistem em aparecer... Ele então fica simplesmente furioso.

– Mas afinal, de onde é que vêm tantas verdades? O sótão do palácio já está atochado e ainda aparecem mais verdades?
 Os ministros estavam atrapalhados:
 – É que as pessoas continuam a dizer as verdades, Majestade. Eles falam baixinho, dentro de casas, trancados nos quartos, mas as verdades escapolem, saem pelas frestas das janelas, pelo buraco das fechaduras, pelo vão das telhas... Saem até pelo encanamento da água...
 – Ah – fez o rei furioso. – Então as pessoas falam! Falam as verdades, não é? Pois prendam as pessoas! Prendam todo mundo! No sótão real! Todo mundo! Até a rainha! Até os ministros! Até os soldados! Todo mundo! Quero ver como é que eles vão espalhar as verdades! (ROCHA, 1983, p. 26)

Afonso, um dos galos que Raquel esconde em *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga, vai também trazer uma idéia para combater as injustiças espalhadas pelo mundo afora. Sua lição é luta e resistência: “Vou sair pelo mundo lutando pra não deixarem costurar o pensamento de ninguém. – E começou logo a fazer planos: ia aqui, ia ali, ia fazer, ia acontecer, ia atravessar o mar, ia achar o Terrível e não sei que mais.” (BOJUNGA, 2000, p. 94).

Luta – a arma descoberta por Raul para resolver seus problemas com a ferrugem que estava se acumulando por seu corpo, em *Raul da ferrugem azul*, de

Ana Maria. Não uma luta armada, mas uma luta interna, consigo mesmo, para deixar de ser tão medroso de enfrentar as injustiças presenciadas. Quando finalmente ele cria coragem e começa a desafiar as situações de injustiça que vão aparecendo no seu dia a dia, percebe que essa é uma arma poderosa. Certa feita, voltando pra casa...

De tanto prestar atenção em tudo, nos outros, na vida de cada um, Raul se distraiu. Até esqueceu que tinha resolvido pensar. Já estava quase chegando em casa. Um ponto antes de saltar, viu que a lavadeira tinha tocado a campainha para descer. E bem na hora em que ela ia descendo, o motorista acelerou o motor, fazendo um barulhão e reclamando porque ela estava demorando:

– Como é, Dona Maria? Vai ficar a vida toda aí, é? Pensa que tá todo mundo à toa?

Ela começou a pedir desculpas, toda atrapalhada.

Raul ficou uma fera. E começou a falar:

– Moço, o senhor não está vendo que ela está descendo e carregando peso? Faça o favor de esperar.

O motorista respondeu:

– A conversa não chegou na cozinha. Cala a boca, pirralho.

Sem pensar, Raul respondeu:

– Cala a boca já morreu. Quem manda em mim sou eu. (MACHADO, 2008, p. 57)

A coragem e determinação passam a ser motivos de desenferujamento.

Uma maneira muito comum de se lutar contra um sistema de opressão, de supressão da liberdade, é a rebelião. Para que a mesma aconteça não é necessário muito planejamento. Ela, às vezes, acontece por um simples gesto, uma pessoa que resolve ser ou fazer diferente, um contexto que força a rebelião começar. No conto “Quando a escola é de vidro”, do livro *Admirável mundo louco*, de Ruth Rocha, a rebelião tem início devido a ausência de vidro para um aluno novato. Isso vai desencadear os fatos que se seguem.

Mas uma vez, veio para a minha escola um menino que parece que era favelado, carente, essas coisas que as pessoas dizem para não dizer que é pobre.

Aí não tinha vidro para botar esse menino.

Então os professores acharam que não fazia mal não, já que ele não pagava a escola mesmo...

Então Firuli, ele se chamava Firuli, começou a assistir as aulas sem estar dentro do vidro.

O engraçado era que o Firuli desenhava melhor que qualquer um, o Firuli respondia as perguntas mais depressa que os outros, o Firuli era muito mais engraçado...

E os professores não gostavam nada disso... Afinal, o Firuli podia ser um mau exemplo pra nós...

E nós morriamos de inveja dele, que ficava no bem-bom, de perna esticada, quando queria ele espreguiçava, e até meio que gozava a cara da gente que vivia preso.

Então um dia um menino da minha classe falou que também não ia entrar no vidro.

Dona Demência ficou furiosa, deu um coque nele e ele acabou tendo que se meter no Vidro, como qualquer um.

Mas no dia seguinte duas meninas resolveram que não iam entrar no vidro também:

– Se o Firuli pode por que é que nós não podemos?

Mas Dona Demência não era sopa. Deu um coque em cada uma, e lá se foram elas, cada uma pro seu vidro...

Já no outro dia a coisa tinha engrossado

Já tinha oito meninos que não queriam saber de entrar nos vidros. (ROCHA, 1986, p. 31-33)

Claro que o diretor da escola, seu Hermenegildo, acusou o Firuli de fomentar a rebelião na classe. E numa tentativa louca com a Dona Demência – a professora – começaram a correr atrás dos meninos e meninas para colocá-los de novo nos vidros. Quando eles conseguiam enfiar um, já tinha dois de fora. E da correria gerada, começaram a derrubar e quebrar os vidros, chamando a atenção das outras salas que começaram a fazer o mesmo... Um ato de desigualdade de tratamento gera uma rebelião que realiza transformações nas vidas dos envolvidos.

A rebelião pode acontecer em casa também. Uma situação de opressão familiar pode ser o desencadeador de um ato de rebeldia e luta por tratamento igual. Em *Angélica*, de Lygia Bojunga, Jandira, a Mulher-do-Jota – um jacaré que vai ser um dos atores da peça feita por Angélica e Porto, cansada das atitudes extremamente machistas de seu marido, após a representação da peça, cria coragem e se rebela contra essa situação de injustiça.

E aí a Mulher-do-Jota se levantou e disse:

– Eu também quero falar uma coisinha. É uma coisinha pequena (sic) mas muito importante pra mim.

O Jota largou o espelho e marchou pra mesa: já tinha deixado a mulher trabalhar, já tinha deixado a mulher bolar: discursar ele não ia deixar; de jeito nenhum:

– Quem fala sou eu!

– Um momentinho, Jota. Um momentinho só. Deixa eu acabar o que eu estava falando. É o seguinte: eu queria dizer pra vocês que eu tenho nome. Um nome que também começa por jota. Que coincidência, não é? Pois é: eu me chamo Jandira. E queria pedir a todos os presentes pra não me chamarem mais de Mulher-do-Jota. Daqui pra frente todo o mundo me chama de Jandira, está bem? – Suspirou. Aliviada e satisfeita. – Pronto, era só isso. – Sentou. (BOJUNGA, 1998, p. 116)

Uma coisa tão simples, mas essencial para a confirmação de sua existência: ser chamada pelo nome. Não como um apêndice de seu marido. Quebra-se com isso essa dependência da figura do marido/esposo/homem. É como ser pensante e com vontades que Jandira quer se sentir, ser reconhecida: não como esposa/mulher de alguém.

Ana Maria Machado, por ter vivido de maneira mais intensa a opressão da Ditadura a ponto de ser exilada do País, vai apresentar em suas obras diversas formas de resistência. Ela traz os melhores ensinamentos para se combater uma ditadura, uma tirania, em *Bento que Bento é o frade*. Ela inicia propondo o diálogo como forma de mediação e tomada de decisões.

- Como é que alguém vai brincar de cabra-cega sozinho? Ou de pique-esconde sozinho? Ou de roda sozinho? Não pode...
- Poder, pode... – respondeu Prequeté. – é meio sem graça, mas pode, a gente sempre brinca assim. E tem de ser assim. Porque ninguém vai mandar que todos brinquem igual, não é? Acabamos com isso de mandar e obedecer.
- Não é questão de mandar – discordou Nita. – Mas podemos conversar até resolver tudo isso juntos, vocês não acham?
- Tudo pode. (MACHADO, 2005, p. 29)

Depois de discutir, dialogar bastante com uma família de bonecos de pau, Nita chega a um acordo com eles, para que possam continuar brincando. Fica então estabelecido que eles podem brincar de uma determinada brincadeira entre si, mas não com Nita. Eles finalizam a discussão com essa tomada de decisão:

- Também não pode uma coisa que faz mal aos outros – completou Priquiti.
- E quem fizer está errado – falou Pracatá. – Os outros podem brigar com ele. Ou então fica um tempo sozinho, sem brincar com todo mundo pra aprender.
- Boa idéia – disse Priquiti. – Mas quem é que vai resolver tudo o que pode e não pode? Vai ter algum mandão, é?
- Nada disso – sugeriu Nita. – Vocês chamam Prucutu e Procotó, se juntam todos, conversam essas coisas. Já sabem o que pode e o que faz mal aos outros e à gente mesmo não pode. Aí escolhem um ou uns de vocês pra pensar as principais coisas que não se pode fazer. E no que acontece com quem fizer. Depois, todo mundo bate papo de novo pra ver se está de acordo.
- É mesmo – concordou Pracatá. – Desse jeito não tem nenhum mandão único que a gente não queira.
- Ou pode até ter um mandão – completou Prequeté. – Mas a gente é que escolhe quem é. E se ele não estiver fazendo as coisas direitinho, é só trocar... (MACHADO, 2005, p. 32)

Tem forma mais democrática de se decidir o destino de um povo? O diálogo sempre mediando as escolhas, as decisões. E saber que se pode errar, mas que também se pode corrigir os erros. É o mais puro exercício de democracia já registrado em um livro infantil.

Mas a lição mais singela, no mesmo livro, aparece na terceira etapa do passeio de Nita. É a solidariedade contra as injustiças, necessidades... Uma pessoa sozinha é fraca, pode sentir algumas limitações para a realização de alguma tarefa.

Todos juntos, cada um doando o que pode doar de si faz uma verdadeira revolução, uma verdadeira festa. É o exemplo que Nita terá do mutirão:

– Que história é essa? Como é que vocês trabalham de graça e ainda fazem festa?

O homem, que se chamava Mané, foi explicando:

– Ah, menina, é isso mesmo, mas não é bem isso. O João precisou da gente. Chamou, então a gente veio. Cada um traz suas ferramentas e vai ajudando como pode. Ele convida e faz a festa. Matou um porquinho para o almoço, arrumou umas mandiocas e outras coisas na roça, trouxe umas bebidas. É uma festança boa...

– Mas vocês trabalham só por causa da festa?

– Não, não é por causa da festa. É porque hoje ele está precisando de nós. Outro dia fui eu que precisei de todos pra me ajudarem a capinar uma plantação. E outro dia foi o Antônio, que tinha que fazer um conserto no açude e chamou todo mundo. Sempre a gente corre e ajuda porque cada dia é um que precisa. (MACHADO, 2005, p. 36-38)

A ajuda mútua é a solução para os mais fracos, mais oprimidos para que possam resolver seus problemas e sair de um determinado estado. Não há ditador que se sustente quando o povo consciente de seus direitos e deveres resolve tomar as rédeas de sua própria vida.

3.2.4 A Criança É a Portavoz

Todas as mudanças significativas nas histórias lidas são desencadeadas pela presença de uma criança. Essa criança pode agir de maneira espontânea ou premeditada a partir de um determinado contexto em que ela foi posta.

Como acontece em “Quando a escola é de vidro”, conto de Ruth, no livro *Admirável mundo louco* (ROCHA, 1986, p. 31): Firuli – o garoto pobre que chega à escola; não tem um vidro no qual ele possa ficar e os professores resolvem que é melhor que ele fique fora, já que nem paga escola mesmo... Só que ele se destaca em todas as atividades propostas pelos mestres e, o mais grave, sem estar dentro do vidro como todos os outros. Ao contrário, ele está livre, leve, solto. Pode até se espreguiçar à vontade, ao contrário do resto da turma engarrafada em vidros desconfortáveis. Essa presença vai desencadear todo o processo de rebelião dos alunos daquela escola. E com a rebelião, vêm as mudanças.

Em *O rei que não sabia de nada*, da mesma Ruth, os meninos serão o estopim para que o rei comece a enxergar de verdade seu reino. E não é uma atividade pensada, planejada: é pura obra do acaso.

E o rei estava muito contente, achando tudo muito bonito.
 Mas por trás dos cenários estava cheio de gente, que morava por ali mesmo.
 E tinha uma porção de meninos que estavam jogando bola bem detrás dos cartazes.
 E, bola vai, bola vem, de repente, uma bola foi cair de mau jeito bem no meio de um dos cenários.
 Parece que o cenário não estava muito firme porque ele balançou, balançou e acabou caindo por cima do cenário vizinho.
 E o cenário vizinho caiu por cima do outro, e um foi caindo por cima do outro, por cima do outro, até que os cenários todos vieram abaixo. (ROCHA, [199-], p. 19)

O rei é forçado a ver que a realidade não é bem como lhe foi pintada ou encomendada pelos seus ministros... O povo sabendo disso, vai exigir mudanças. Uma das pessoas que não tem medo de dizer umas verdades ao rei – mesmo depois de descoberto que ele era o rei se escondendo com medo do povo – é uma criança. Cecília, uma menina simples, humilde, mas sem medo de dizer a verdade a quem quer que seja.

Todo mundo ficou muito espantado, menos Cecília – sabe como é criança! Elas não têm medo nenhum de rei, que pra elas é uma pessoa como outra qualquer. Então Cecília chegou perto do rei e foi falando:
 – Muito bonito, não é, seu rei? Que papelão, hein! E agora? O que é que Vossa Reizência vai fazer?
 – Ah, menininha, pode ficar sossegada! Eu vou voltar pro meu castelo e vou mandar todos esses ministros mentirosos embora. Depois eu vou arranjar uns ministros novos, e vou desligar a máquina, e vou...
 – Ah, seu rei! Essa não! O senhor vai começar tudo de novo? O senhor não aprendeu nada com o que aconteceu? Não está vendo que o senhor não tem a menor vocação pra ser rei? (ROCHA, [199-], p. 35)

Outra garotinha, agora em *O reizinho mandão*, de Ruth Rocha, também se rebela contra o reizinho e seu papagaio mandão. Ao encontrar a única criança que ainda sabia falar o rei começa e se exasperar para fazer com que ela fale e quebre a maldição, mas o papagaio dele não ajuda em nada. É aí que acontece...

A menininha não disse nada, mas o papagaio, ouvindo a voz antiga do reizinho, arrepiou-se todo e gritou:
 – Cala a boca! Cala a boca! Cala a boca!
 Quando o papagaio disse isso, precisa ver a cara da menininha também. Ela ficou vermelhinha também, arregalou uns olhos muito brilhantes e gritou, com toda a força:
 – Cala a boca já morreu! Quem manda na minha boca sou eu!
 No mesmo instante ouviu-se um estalo, como se fosse um trovão, e começou um barulho estranho, que há muito tempo ninguém escutava. Eram vozes e mais vozes, que vinham de todos os lados, de perto e de longe. (ROCHA, 1997, p. 33-35)

Outra menina – que mulheres corajosas! – também é motivo de despertar em Raul a coragem para mudar suas atitudes. Em *Raul da ferrugem azul*, de Ana Maria, Estela, uma garota mirradinha, defende um garoto menor da covardia de garotos maiores que tomam seus brinquedos e nem pedem licença. A reação dela é imediata:

- Vocês são mesmo uns covardes, aproveitam que o Beto é pequenininho para roubar a pipa dele. Mas não vai ficar assim não, estão sabendo? Vocês vão ver só o que eu vou aprontar...
- Os outros achavam graça...
- Tá zangadinha, é?
- Deixa disso, não se mete não.
- Fica de fora. Em briga de homem mulher não se mete.
- Mas a menina era enfezadinha:
- Quem escolhe as minhas brigas sou eu.
- Um grandalhão ainda disse:
- Cala a boca!
- E ela:
- Cala a boca já morreu. Quem manda aqui sou eu. (MACHADO, 2008, p. 40-41)

Mas corajosa o suficiente é Raquel, personagem de *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga. Ela é tão corajosa que tem a audácia de se rebelar com um público difícil: sua família – pai, mãe, irmãos, tios... O fato acontece em um almoço na casa da tia Brunilda – a tia que envia frequentemente coisas e roupas que não vai mais usar, inclusive a bolsa amarela usada por Raquel. A menina leva a bolsa para esse passeio, pois suas vontades estavam aumentando bastante e ela estava preocupada com esse fato. Durante o almoço, o filho da tia Brunilda – Alberto – decide verificar o que Raquel guarda dentro da bolsa amarela. Ela fica muito agitada ao pensar que todos possam descobrir o que ela lutou tanto pra esconder lá e, sentindo-se ameaçada, começa a dizer umas verdades que incomodam bastante a todos:

- A senhora acha engraçado tudo que o Alberto faz, não é? Ele pode fazer a maior besteira do mundo que a senhora acha graça.
- Minha irmã fechou a cara:
- Não fala assim com tia Brunilda.
- Ela não tá ligando a mínima o que o Alberto faz comigo, por que é que eu vou ligar pra ela?
- Raquel!
- Por que vocês estão sempre ligando, é?
- Não precisa dizer mais nada, Raquel.
- Vou espiar essa bolsa...
- Porque vocês tão sempre paparicando ela, é?
- Raquel, eu disse chega.
- ... pra ver o que é que ela tem?
- Porque ela é rica, é?
- Eu disse che-ga!

- Vou espiar essa bolsa...
- Porque ela tá sempre dando presente, é?
- Chega!!! (BOJUNGA, 2000, p. 67-68)

Como se percebe, a verdade pode até ser dolorida, mas não deve ser escondida. Ou pelo menos é assim na visão da criança. Não se deve temer a verdade. Por que ficar guardando raiva, revolta, angústia dentro de si, se você pode questionar tudo isso? Ou fazer melhor: se revoltar contra isso e evitar que comecem a aparecer estranhas manchas coloridas em sua pele, pernas, braços, língua, cabeça...

CONCLUSÃO

O Brasil, como outros países da América Latina, Caribe e Europa registrou em sua história um momento em que o poder foi assumido de maneira antidemocrática por militares. O período em que isso ocorreu foi de 1964 a 1985. O medo da direita brasileira de que a esquerda assumisse definitivamente o poder, devido o governo de João Goulart e a radicalização do Partido Trabalhista Brasileiro anunciando reformas de base em prol da classe trabalhadora; a política anticomunista dos Estados Unidos da América espalhando terror contra o sistema comunista de governo; o apoio de parte da Igreja Católica foram os motivos desencadeantes do Golpe Militar em 31 de março de 1964.

A partir de então, o Brasil foi governado por Militares que, para se garantirem no poder, decretaram Atos Institucionais, derrubando até mesmo a Constituição republicana vigente. Os AIs, além de garantirem o poder entre os militares, também ditavam as regras para o funcionamento da imprensa escrita, das rádios, das TVs, dos espetáculos artístico-musicais. A liberdade de expressão foi um dos primeiros bens a serem tirados da população de uma maneira geral, seja na arte ou no simples ato de protestar contra qualquer desmando daqueles que estavam no poder.

Em dezembro de 1968 foi decretado o Ato Institucional nº 5, pelo presidente Costa e Silva, o mais pesado dos atos, pois não tinha prazo de vigência. dava poderes ilimitados ao presidente e endurecia a repressão policial e militar contra qualquer ato de resistência ao regime.

Devido a esse fato, a década seguinte vai iniciar sob forte pressão dos militares. No início dos anos 1970 proibição era a palavra mais ouvida e lida pelos brasileiros. Isso influenciou bastante no processo produtivo-criativo dos artistas brasileiros da época. As diversas formas de manifestação artística eram vigiadas de perto pela política de censura estabelecida. Desta forma, muitos trabalhos de artistas plásticos e, principalmente de representantes das artes cênicas e musicais, foram proibidos ou devidamente retaliados pela censura para serem exibidos. Muitos artistas, que não aceitavam esse forma de “castração” da censura ao seu trabalho, eram perseguidos, presos, torturados ou forçados a se exilarem, quando isso não acontecia voluntariamente.

Essa vigilância severa da censura não deixava de lado nenhuma das formas de arte, logo a literatura também foi severamente vigiada. Os artistas da palavra – que têm como princípio o uso da mesma de maneira livre para conseguir o efeito desejado – perderam esse direito. Se o censor não aprovasse determinado trecho de um trabalho literário escrito, esse não seria publicado. Se o fosse era após as modificações sugeridas.

Para garantir o acesso aos textos, uma das formas encontradas pelos artistas foi a publicação de seus textos em forma de panfletos ou produções artesanais vendidas pelo próprio criador. Outra forma de burlar a censura foi a busca de maneiras de dizer o que se queira utilizando todos os recursos literários possíveis – especialmente a metáfora – para despistar o olhar da censura.

No grupo dos artistas literários, nos anos 1970, existia um em especial que tinha o privilégio de publicar o que produzia sem chamar tanto a atenção da censura para sua obra: o escritor de livros para crianças. Isso se dava devido o fato de acreditarem que o livro infantil era apenas mais um “brinquedinho” e, como tal, inofensivo ao sistema. Surgiram muitos nomes significativos para a história dessa vertente literária nessa década: Fernanda Lopes de Almeida, Ruth Rocha, Eliardo França, Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos Queirós, Marina Colasanti, Lygia Bojunga Nunes, Ziraldo, Edy Lima, Elvira Vigna, Sylvia Orthof, João Carlos Marinho e muitos outros.

Além do fato de a censura não temer o livro infantil, havia também o poder inventivo-criativo dos que se dedicavam a essa arte. Seja através da ilustração, seja pela forma como faziam uso da palavra, na década de 1970 foram publicados diversos títulos destinados ao público infantil com tons de denúncia do sistema de governo vigente – o objeto de estudo deste trabalho. Como foram muitos escritores e títulos, optou-se por trabalhar com três escritoras bastante conhecidas do público infantil e juvenil de hoje e que tiveram suas carreiras como escritoras iniciadas naquela época: Ana Maria Machado, Lygia Bojunga e Ruth Rocha.

Ana Maria Machado foi uma das escritoras que foi obrigada a se exilar. Ela passou uma temporada em Paris, devido a sua ação na luta contra o autoritarismo da Ditadura Militar. Quando pode retornar, passou a publicar para o público infantil, pois descobriu que tinha essa habilidade: a de contar histórias para crianças. Ela já tem mais de 100 livros publicados no Brasil e em mais de 18 países. Além de escrever para o público infantil, ela também deixou um relato dessa experiência de

exílio no livro *Tropical Sol da liberdade*, publicado em 1988. Segundo Eduardo Portella, é, provavelmente, o melhor e mais importante romance político da literatura brasileira contemporânea. A autora hoje ocupa a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras.

Lygia Bojunga Nunes ou simplesmente Lygia Bojunga foi primeiro atriz, depois escritora. Sua produção iniciou em 1972, com o livro *Os Colegas*. Irrequieta e viajante, ela percorreu o Brasil, as três Américas, o Caribe, a Europa e a Escandinávia, o Oriente próximo e a União Soviética. Desde 1979 divide seu viver entre Londres e Rio de Janeiro. Foi a primeira escritora latinoamericana a receber a Medalha Hans Christian Andersen, pelo IBBY (International Board on Books for Young People), em 1982, pelo conjunto da obra publicada. Já recebeu também o Astrid Lindgren Memorial Award, em 2004, do governo da Suécia também pelo conjunto da sua obra.

Ruth Rocha é hoje uma das mais conhecidas e prestigiadas escritoras de livros infantis. Ela começou a publicar histórias infantis na revista *Recreio*, nos anos 1970. Em 1976, lançou sua primeira obra, *Palavras muitas palavras*, ao qual se seguiram dezenas de outras histórias, incluindo aí, a mais conhecida, *Marcelo Marmelo Martelo*, publicada em 1976. Ela já foi convidada pela ONU duas vezes para assinar versões infantis de publicações deste órgão. É membro da Academia Paulista de Letras desde outubro de 2007.

Ao analisar as obras das autoras acima citadas, primeiro buscou-se definições conceituais de ditadura para se fazer um contraponto com as formas de ditadura representadas nos livros infantis. São diversas as representações de ditadura encontradas, desde a mais explícita como a presença de um rei ditador em *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado; *O reizinho mandão*, *O que os olhos não vêem*, *O rei que não sabia de nada*, *Sapo vira rei vira sapo*, de Ruth Rocha; até outras formas de ditadura, como a das relações familiares registradas em *Bem do seu tamanho* e *O menino Pedro e seu boi voador*, ambas de Ana Maria Machado; e em *A bolsa amarela* e *Angélica*, de Lygia Bojunga. Na obra *Bento que bento é o frade*, de Ana Maria Machado, a Ditadura vem representada por meio de uma brincadeira infantil – a Boca de forno.

Mas é em *Admirável mundo louco*, de Ruth Rocha, que a representação de Ditadura é fiel ao tipo vivido no Brasil, onde o poder passa a ser exercido por um representante das forças armadas. No conto, um tal de Generalino Caradura chegou

ao palácio do governo e foi logo assumindo a presidência no lugar do Presidente. E não quis mais sair de lá: ficava inventando desculpas ou justificativas para a sua continuidade no poder, como aconteceu na história do Brasil.

Outro elemento que se foi buscar nas obras infantis analisadas foi como os sistemas ditatoriais ou os ditadores pensaram as formas de controle e de dominação das pessoas. Para isso, nada melhor que o uso da autoridade que a função de governante, mandatário garante a quem assume o poder. Seja na forma de um título – rei – ou até mesmo numa brincadeira onde um manda e todos os outros têm que obedecer, como em *Bento que bento é o frade*, de Ana Maria Machado.

A forma controle e dominação mais recorrente nos livros infantis lidos é a criação de leis. Essas leis podem ser para o benefício próprio do governante ou da população, ou podem ser uma sátira a esse processo, como em *O reizinho mandão* e *Sapo vira rei vira sapo*, ambos de Ruth Rocha.

Pode-se ainda presenciar o discurso do ditador, como em *História meio ao contrário* de Ana Maria Machado. Ou ainda pode-se delegar a autoridade a alguém ou alguma coisa que garantam a manutenção do controle: como a máquina em *O rei que não sabia de nada*, de Ruth Rocha. Pode-se adquirir uma doença esquisita e contagiosa que faz com que não se consiga ver e ouvir o povo, como em *O que os olhos não vêem*, também de Ruth Rocha. Ou pode ser o medo, representado de diversas formas em *Raul da ferrugem azul*, de Ana Maria Machado.

O sistema educacional a serviço do controle e da manutenção do poder apareceu em diversas obras. Em uma determinada escola, as crianças são colocadas em vidros para se educarem, como escreveu Ruth Rocha em *Admirável mundo louco*. Um Pavão é levado para uma escola de atrasar pensamento, *A casa da madrinha*, de Lygia Bojunga. Um galo tem seu pensamento costurado para só pensar a mesma coisa sempre, em *A bolsa amarela*, da mesma Lygia.

Lygia ainda vai apresentar duas outras formas de controle e dominação. Em *Os colegas*, temos a prisão como instrumento de garantir a manutenção do poder: quem discordar do mesmo vai parar lá de alguma forma. Em *O sofá estampado*, ela apresenta o meio mais grave de manutenção: a morte.

Outro aspecto analisado nas histórias infantis escolhidas como objeto de estudo foi as formas de combater a Ditadura presente nas mesmas. A união dos mais fracos, dos que estão oprimidos pelo sistema em defesa de seus direitos, de

sua vez e voz é apresentada como saída em *História meio ao contrário*, de Ana Maria Machado e em *O que os olhos não vêem*, de Ruth Rocha.

Esses fracos e oprimidos – o povo – são os responsáveis por abrir os olhos daqueles que estão no poder. Quando alguém tem que dizer-lhes umas verdades, são esses mais pequenos quem o farão, sejam adultos ou crianças. Isso fica bem evidente em *O rei que não sabia de nada*, *O reizinho mandão* e *Sapo vira rei vira sapo*, todos escritos por Ruth Rocha.

Buscar coragem para lutar e resistir e sair por aí defendendo suas ideias é o ensinamento de Lygia e Ana Maria, através de suas personagens em *A bolsa amarela* e *Raul da ferrugem azul*. Embora uma rebelião contra a tirania e desmandos seja uma saída também válida, como aponta Ruth Rocha em *Admirável mundo novo*. Ou uma rebelião interna, contra a tirania familiar como fazem duas personagens de Lygia Bojunga em *A bolsa amarela* e *Angélica*.

O diálogo como forma de intermediação dos conflitos e tomada de decisão é a forma que Ana Maria Machado defende em *Bento que bento é o frade* para combater o poder de uma Ditadura. Além disso, na mesma obra, ela aponta a solidariedade como saída para as mais diversas situações: os mais fracos têm que se ajudar uns aos outros para vencer a opressão.

Um último aspecto abordado na análise das obras foi o papel da criança nas histórias da época da ditadura. Todas as mudanças significativas nos enredos foram desencadeadas pela presença da criança. Ela é o estopim para que mudanças aconteçam. A ação das mesmas pode ser premeditada ou espontânea, mas é sempre eficaz. *Admirável mundo louco*, *O reizinho mandão* e *O rei que não sabia de nada*, de Ruth Rocha trazem exemplos de meninas corajosas que enfrentaram reis tiranos. Em *Raul da ferrugem azul*, temos Estela que compra até as brigas que não deveriam ser dela, mas como ela não quer “enferrujar”, não deixa as injustiças acontecerem quando ela está por perto. Em *A bolsa amarela*, de Lygia Bojunga, Raquel resolve fazer um enfrentamento com sua própria família e não teme dizer-lhes umas verdades, ainda que incômodas.

Com essa análise, percebe-se que a Ditadura Militar Brasileira esteve presente nas obras destinadas ao público infantil e juvenil dos anos 1970. O corpus escolhido reflete muito bem as preocupações e angústias dos que viveram de perto o cotidiano de um período histórico-social tão difícil para a população em geral e

para a arte especificamente, já que a mesma representa geralmente a inquietação do artista que a produz.

O registro desse momento se percebe pela criatividade dos escritores que vivenciaram este momento e tiveram que aprender a driblar o regime de censura estabelecido. Assim, fazendo uso de metáforas e alegorias, eles deixaram para a criança leitora exemplos de como esse sistema de governo foi cruel, tirano e contrário ao que se pode esperar de alguém que se coloque a serviço da população.

Isso foi extremamente relevante para as gerações seguintes. Elas se tornaram mais combativas e determinadas em suas ações também devido ao contato com essas obras, que lhes estimularam o livre pensar, a tomada de decisões consciente voltadas para o coletivo, para a organização das pessoas, estimulando a partilha e a solidariedade como instrumentos de luta contra o imperialismo e o capitalismo selvagem que pregam o individualismo como meio mais forte de assegurar a continuidade no poder.

Além disso, devido à busca de recursos para fazer esse registro, esses escritores ajudaram na fixação de uma literatura infantil e juvenil nacional. É consenso entre os teóricos da história da literatura brasileira que na década de 1970, deu-se um *boom* na literatura infantil, embora Coelho (2006) diga que aconteceu apenas um processo de maturação que vinha acontecendo desde a primeira obra de Monteiro Lobato para esse público. O fato é que a partir daí o mercado de livros infantis brasileiro só continuou a crescer e é hoje um dos mais profícuos no mercado literário nacional.

Não se pretendeu aqui discorrer sobre poder, papel da mulher, da criança ou do adulto nas suas interrelações. Isso pode ser ainda bastante explorado na análise das obras aqui trabalhadas. A intenção do pesquisador foi apenas fazer um estudo histórico-literário de um dado momento da nossa história e da produção destinada ao público infantil.

É apenas um recorte temporal da história do País através dos olhos de quem vê a criança como um ser potencialmente ativo e inteligente capaz de entender o que está por trás de metáforas bem elaboradas... Alguém que não quis que fatos da nossa história fossem esquecidos, mas que servissem de exemplos para as gerações futuras.

Assim, ao abrir um livro infantil e este contiver a história de um reino muito distante onde havia um rei muito bondoso e justo que, como todos os outros um dia

morreu e foi substituído por seu sucessor – o príncipe herdeiro – e este, ao contrário do rei era uma pessoa muito cruel... Não feche o livro pensando que aí vem mais uma daquelas historinhas bobas e chatas apenas para criança. Você pode estar enganado ou com uma visão preconceituosa de uma literatura marcante e de qualidade como a literatura infantil brasileira, que não traz em seu bojo apenas historinhas bobinhas, bonitinhas, fáceis e simples – como uma grande maioria pensa. Ao fechar o livro, você estará perdendo a oportunidade de entrar em contato com um mundo maravilhoso onde tudo pode acontecer. Onde o reino pode não ser tão distante assim e o rei pode lhe ser bastante conhecido. É embarcar na viagem que a leitura vai proporcionar e ter garantia de se emocionar, além de, de repente, perceber que aquela história não parece ser tão fantasiosa como você pensava. Ela parece real demais para ser apenas mera coincidência!

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil: gostosuras e bobices**. 5. ed. São Paulo: Scipione, 1999.

ALMEIDA, Maria Fernanda Lopes. **Veja sob censura: 1968-1976**. São Paulo: Jaboticaba, 2009.

AQUINO, Dulce. Anos 70: o Brasil e a dança. In: RISÉRIO, Antonio. et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005. p. 99-103.

BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

BLANC, Claudio. 1964. **Grandes líderes da História: os presidentes da Ditadura Militar**, São Paulo, ano 4, n. 28, p. 10-14, mar. 2010.

_____. Antecedentes do Golpe de 1964. **Grandes líderes da História: os presidentes da Ditadura Militar**, São Paulo, ano 4, n. 28, p. 6-9, mar. 2010.

_____. Começa a abertura. **Grandes líderes da História: os presidentes da Ditadura Militar**, São Paulo, ano 4, n. 28, p. 34-37, mar. 2010.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Os anos 70 no Brasil: do milagre ufanístico à abertura política. In: _____. **Movimentos culturais de juventude**. 6. ed. São Paulo: Moderna, 1990.p. 84-94. (Polêmica).

BOJUNGA, Lygia. **A bolsa amarela**. Ilustrações de Marie Louise Nery. 32. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2000.

_____. **A casa da madrinha**. Ilustrações de Regina Yolanda. 18.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

_____. **Angélica**. Ilustrações Vilma Pasqualini. 21. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998. (Coleção "4 Ventos").

_____. **Os colegas**. Desenhos de Gian Calvi. 46. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. **O sofá estampado**. Ilustrações de Regina Yolanda. 25. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

BORDINI, Maria da Glória. A literatura infantil nos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo. (Org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras**. Campinas-SP: Mercado de Letras / ALB, 1998. p. 33-45. (Leituras no Brasil).

BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 381-497.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português: linguagens: literatura, gramática e redação**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Atual, 1994.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. 5. ed. rev. atual. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

CORREIA, Maria Valéria Costa. Controle Social. In: ESCOLA POLITÉCNICA JOAQUIM VENÂNCIO. **Dicionário da educação profissional em saúde**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006. p. 66-73. Disponível em: <http://www.epsjv.fiocruz.br/upload/d/Controle_Social_-_rec.pdf>. Acesso em: 28 set. 2010.

COUTINHO, Afrânio. O pós-modernismo no Brasil. In: _____. (Dir.). **A literatura no Brasil: relações e perspectivas, conclusão**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 236-244.

DUARTE, Paulo Sergio. Anos 70: a arte além da retina. In: RISÉRIO, Antonio. et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005. p. 133-145.

FAUSTO, Boris. O Regime Militar. In: _____. **História do Brasil**. 10. ed. São Paulo: Editora da USP, 2002. p. 463-515. (Didática).

FOLHA DE SÃO PAULO. Ditadura. In: _____. **Nova enciclopédia ilustrada folha**. São Paulo: on line, 2010. Disponível em: <<http://cf.uol.com.br/enciclop/texto.cfm?palavra=ditadura&busca=D&tipocoxa=2>>. Acesso em: 28 out. 2010.

GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 12-37.

GONZALES, Eduardo. Branda. Pra quem?. In: **Fórum**, São Paulo, n. 73, ano 8, p. 8-12, abr. 2009. Entrevista concedida a Camila Souza Ramos e Marília Melhado.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Apesar de você. In: _____. **Chico Buarque**. São Paulo: Universal Music, 1978. 1 disco compacto: digital, estéreo. ASIN: 731451822025.

_____. O que será. In: _____. **Meus caros amigos**. São Paulo: Universal Music, 1976. 1 disco compacto: digital, estéreo. ASIN: 042284201322.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. Ditadura. In: _____. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva: on line, 2009. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=ditadura&stipe=k>>. Acesso em: 28 out. 2010.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: RISÉRIO, Antonio. et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005. p. 31-37.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: histórias & histórias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Série Fundamentos).

MACHADO, Ana Maria. Ana por ela mesma. In: BASTOS, Dau. (Org.). **Ana & Ruth**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995. p. 14-19.

_____. **Bem do seu tamanho**. Ilustrações de Mariana Massarani. 2. ed. São Paulo: Salamandra, 2003.

_____. **Bento que bento é o frade**. Ilustrações de Cláudio Martins. 2. ed. São Paulo: Salamandra, 2005.

_____. **História de Ana**: biografia. Disponível em: <<http://www.anamariamachado.com/biografia>>. Acesso em: 22 set. 2010.

_____. **História meio ao contrário**. Ilustrações: Humberto Guimarães. 19. ed. São Paulo: Ática, 1996. (Barra-Manteiga).

_____. **O menino Pedro e seu boi voador**. Ilustrações Ivan Zigg. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. **Raul da ferrugem azul**. Ilustrações de Rosana Faría. 2. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 2008.

MACIEL, Luiz Carlos. Teatro anos 70. In: RISÉRIO, Antonio. et al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005. p. 105-109.

MEIRELES, Cecília. **Ou isto ou aquilo**. Ilustrações Thais Linhares. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

MORAES, Carlos; LAJOLO, Marisa. A expansão da literatura infantil. In: BASTOS, Dau. (Org.). **Ana & Ruth**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995. p. 51-54.

_____. Histórias de Ana. In: BASTOS, Dau. (Org.). **Ana & Ruth**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995. p. 25-34.

POLARI, Alex. Idílica estudantil III. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Poesia jovem anos 70**. São Paulo: Abril, 1982, p. 12.

ROCHA, Ruth. **Admirável mundo louco**. Ilustrações Walter Ono. 13. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1986.

_____. **O que os olhos não vêem**. Ilustrações Carlos de Brito. 23. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1994.

_____. **O rei que não sabia de nada**. Ilustrado por José Carlos de Brito. 20. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, [199-].

_____. **O reizinho mandão**. Ilustrações Walter Ono. São Paulo: Quinteto, 1997. (Coleção Camaleão).

_____. **Sapo vira rei vira sapo**: ou a volta do reizinho mandão. Ilustrações de Walter Ono. 12. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

SANDRONI, Laura. De Lobato à década de 70. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo. (Org.). **30 anos de literatura para crianças e jovens**. Campinas, SP: Mercado de Letras/ALB, 1998. p. 11-26. (Leituras no Brasil).

TATIT, Luiz. A canção moderna. In: RISÉRIO, Antonio. et al. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005. p. 119-124.

VASQUES, Edgar. **Rango**. Porto Alegre: L&PM, 2005. (L&PM Pocket).

VENTURA, Zuenir. A falta de ar. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 53-85.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

LEITURAS SUGERIDAS

- **Os netos da ditadura**, de Helóisa Parenti, São Paulo, Paulus, 2005.
- **Abaixo a ditadura**, de Cláudio Martins, São Paulo, Paulus, 2004.
- **Tropical sol da liberdade**, de Ana Maria Machado, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- **Aos meus amigos**, de Maria Adelaide Amaral, São Paulo, Globo, 2008.
- **Zero**, de Ignácio de Loyola Brandão, São Paulo, Global, 1986.
- **O dia de Ângelo**, de Frei Betto, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- **Batismo de sangue**, de Frei Betto, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1987.
- **Diário de Fernando: nos cárceres da ditadura militar brasileira**, de Frei Betto, Rio de Janeiro, Rocco, 2009.
- **O que é isso, companheiro?**, de Fernando Gabeira, São Paulo, Cia. das Letras, 2009.
- **Incidente em Antares**, de Érico Veríssimo, São Paulo, Cia. das Letras, 2006.
- **Em câmara lenta**, de Renato Tapajós, São Paulo, Alfa Ômega, 1977.
- **Feliz ano novo**, de Rubem Fonseca, São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- **Sargento Getúlio**, de João Ubaldo Ribeiro, São Paulo, Objetiva 2008.
- **As meninas**, de Lygia Fagundes Telles, São Paulo, Cia. das Letras, 2009.
- **A festa**, de Ivan Ângelo, São Paulo, Geração, 2007.
- **Reflexos do baile**, de Antonio Callado, São Paulo, Paz e Terra, 1976.
- **Liberdade, liberdade**, de Millôr Fernandes & Flávio Rangel, Porto Alegre, L & PM, 2006.
- **Rebeldes brasileiros: os inimigos número 1 da ditadura militar**, István Jacó (Org.), São Paulo, Caros Amigos, 2008.
- **A ditadura escancarada**, de Elio Gaspari, São Paulo, Cia. das Letras, 2002.
- **A ditadura derrotada**, de Elio Gaspari, São Paulo, Cia. das Letras, 2003.
- **A ditadura envergonhada**, de Elio Gaspari, São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

- **A ditadura encurralada**, de Elio Gaspari, São Paulo: Cia. de Letras, 2004.
- **Cale-se**: a saga de Vanucchi Leme; a USP como aldeia gaulesa; o show proibido de Gilberto Gil, de Caio Túlio Costa, São Paulo, A Girafa Editora, 2003.
- **História indiscreta da ditadura e da abertura**: Brasil: 1964-1985, Rio de Janeiro e São Paulo, Record, 1999.
- **A crise do regime militar**, de Jatobá Roniwalter, São Paulo, Ática, 1997.
- **O fim da ditadura militar**, de Bernardo Kucinski, São Paulo, Contexto, 2001.
- **O regime militar brasileiro**: 1964-1985, de Marcos Napolitano, São Paulo, Atual, 1998.
- **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política, de Maria Helena Paes, São Paulo, Ática, 1992.
- **O Brasil da abertura**: de 1974 à Constituinte, de Marly Rodrigues, São Paulo, Atual, 1980.

FILMES SUGERIDOS

- **Terra em transe**, de Glauber Rocha, Brasil, 1967, 115 min.
- **Matou a família e foi ao cinema**, Júlio Bressane, Brasil, 1969, 80 min.
- **São Bernardo**, de Leon Hirszman, Brasil, 1973, 113 min.
- **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**, de Hector Babenco, Brasil, 1977, 125 min.
- **Ação entre amigos**, de Beto Brant, Brasil, 1978, 76 min.
- **Tudo bem**, de Arnaldo Jabor, Brasil, 1978, 111 min.
- **Bye bye Brasil**, de Cacá Diegues, Brasil, 1979, 105 min.
- **O bom burguês**, de Oswaldo Caldeira, Brasil, 1979, 99 min.
- **Pixote**, a lei do mais fraco, de Hector Babenco, Brasil, 1980, 127 min.
- **Eles não usam black-tie**, de Leon Hirszman, Brasil, 1981, 134 min.
- **Pra frente Brasil**, de Roberto Farias, Brasil, 1983, 105 min.
- **Cabra marcado para morrer**, de Eduardo Coutinho, Brasil, 1984, 119 min.
- **Jango**, de Silvio Tendler, Brasil, 1984, 117 min.
- **Memórias do cárcere**, de Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1984, 185 min.
- **Nunca fomos tão felizes**, de Murilo Sales, Brasil, 1984, 94 min.
- **Que bom te ver viva**, de Lúcia Murat, Brasil, 1989, 100 min.
- **Lamarca**, de Sérgio Rezende, Brasil, 1994, 131 min.
- **O que é isso, companheiro?**, de Bruno Barreto, Brasil, 1996, 113 min.
- **Dois córregos**, de Carlos Reichenbach, Brasil, 1999, 112 min.
- **Barra 68: sem perder a ternura**, de Vladimir Carvalho, Brasil, 2001, 80 min.
- **Tempo de resistência**, de André Ristum, Brasil, 2003, 115 min.
- **Araguaya, conspiração do silêncio**, de Ronaldo Duque, Brasil, 2004, 105 min.
- **Cabra cega**, de Toni Venturi, Brasil, 2004, 107 min.

- **Batismo de sangue**, de Helvecio Ratton, Brasil 2006, 103 min.
- **O ano em que meus pais saíram de férias**, de Cao Hamburger, Brasil, 2006, 106 min.
- **Zuzu Angel**, de Sérgio Rezende, Brasil, 2006, 103 min.
- **Hércules 56**, de Silvio Da-Rin, Brasil, 2007, 94 min.
- **Topografia de um desnudo**, de Teresa Aguiar, Brasil, 2009, 86 min.