



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUIS DE MELO DINIZ

REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA ULTRAJADA E DA
CRIANÇA-HERÓI: UMA LEITURA DE CHARLES
DICKENS E JORGE AMADO.

JOÃO PESSOA
Dezembro de 2012.

LUIS DE MELO DINIZ

**REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA ULTRAJADA E DA
CRIANÇA-HERÓI: UMA LEITURA DE CHARLES
DICKENS E JORGE AMADO.**

Trabalho apresentado ao colegiado do Programa
de Pós-graduação em Letras do CCHLA da
UFPB, para obtenção do grau de doutor.

Orientador: **Prof. Dr. Fabrício Possebon.**
Co Orientador: **Prof. Dr. Thiago Antonio
Avellar de Aquino.**

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: **Literatura e Cultura**

LINHA DE PESQUISA: **Tradição e modernidade.**

JOÃO PESSOA
Dezembro de 2012.

D585r Diniz, Luis de Melo.
 Representações da infância ultrajada e da criança-herói:
 uma leitura de Charles Dickens e Jorge Amado / Luis de Melo
 Diniz.- João Pessoa, 2012.
 205f. : il.
 Orientador: Fabrício Possebon
 Co-orientador: Thiago Antonio Avellar de Aquino
 Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA
 1. Dickens, Charles, 1812-1870 – crítica e interpretação.
 2. Amado, Jorge, 1912-2001 – crítica e interpretação.
 3. Literatura Comparada. 4. Literatura e Cultura. 5. Criança-
 herói.

UFPB/BC

CDU: 82.091(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB.
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Tese do doutorando LUIS DE MELO DINIZ, com o título:
**REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA ULTRAJADA E DA CRIANÇA-
HERÓI: UMA LEITURA DE CHARLES DICKENS E JORGE
AMADO**, submetida à banca examinadora para obtenção do grau de **Doutor
em Letras**, pelo **Programa de Pós-Graduação em Letras** do CCHLA, da
Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Fabricio Possebon (orientador)

**Prof. Dr. Thiago Antonio Avellar de Aquino (co orientador)
(PPGCR-UFPB)**

**Prof. Dr. José Vilian Manguiera (UERN, Campus de Pau dos Ferros-RN)
Examinador externo a UFPB.**

**Prof^a. Dr^a. Iracilda Cavalcante de Freitas Gonçalves (SE-PB).
Examinador externo a UFPB.**

**Prof^a. Dr^a. Suelma de Souza Moraes (PPGCR-UFPB).
Examinador externo ao PPGL**

**Prof^a. Dr^a. Luciana Eleonora Calado (PPGL-UFPB).
Examinador interno**

AGRADECIMENTOS

Uma tese de doutorado é um trabalho produzido por muitas mãos e, sem dúvida, também por muitas cabeças. Em suas páginas é possível se detectar pegadas deixadas por alguns teóricos que fundamentaram o nosso estudo; pelos professores-orientadores durante a pesquisa; pelos colegas com os quais trocamos sugestões que acabaram se transformando em ideias que culminaram nas páginas desse nosso texto. A rigor, seria quase impossível agradecer a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão desta tarefa. Entretanto, há *ENTES* que, pelo intenso e importante envolvimento mantido conosco durante esse processo, não podem deixar de ser lembrados:

DEUS, que nos concedeu a graça de alcançar mais esse degrau da nossa vida acadêmica.
Nossa FAMÍLIA, que muito nos apoiou, inclusive nos deixando na solidão quando, em alguns momentos, foi extremamente necessário.

Professor FABRICIO POSSEBON, nosso orientador, que com uma orientação brilhante, segura e determinada, apresentou-nos os caminhos para que nossos escritos iniciais pudessem amadurecer e ganhar forma.

Professor THIAGO AVELLAR AQUINO, nosso co orientador, o qual nos brindou com a sua disponibilidade e importante apoio bibliográfico.

Professora LUCIANA CALADO, pelas relevantes sugestões para aprimorar nosso trabalho, quando da nossa qualificação.

Professora WILMA MENDONÇA, pelo seu importante apoio e estímulo no início da nossa pesquisa.

Os demais professores membros da banca examinadora: JOSÉ VILIAN, IRACILDA CAVALCANTE e SUELMA MORAIS, pelas suas gentileza e presteza.

ROSE, secretaria da Pós-graduação, pelo extremo zelo no atendimento e na disposição em nos ajudar sempre.

Professora SANDRA LUNA, coordenadora da Pós, pela sua constante solicitude, e principalmente pela sua força para que não desistíssemos do trabalho.

Resumo

O objetivo desta tese é proceder a um estudo de caráter comparativo entre as obras **Oliver Twist** (1837), do romancista inglês, Charles Dickens e a narrativa **Capitães da Areia** (1937), do escritor brasileiro Jorge Amado, no qual destacamos as representações da criança - mais especificamente, daquela em estado de abandono e de pobreza, nos ambientes citadinos da Europa e do Brasil -, e o papel desta como herói, no meio em que vive, nas duas obras. Mesmo considerando as diferenças entre as duas narrativas, no que tange aos contextos histórico-sociais e aos modelos escriturais - a primeira oriunda do universo inglês, no início do século XIX, filiada à estética realística inglesa; a segunda elaborada no nordeste do Brasil no início do século XX, alimentada, claramente pela vertente modernista do romance de Trinta - as duas narrativas se aproximam pela temática comum: a do abandono e da violência contra a criança desamparada e entregue à própria sorte, configurada, nos dois romances, como personagem central, justificando, assim, a nossa tentativa de aproximação entre os dois autores. Nesse sentido, acreditamos ter conseguido confirmar nossa hipótese de que ambos narradores, ao revelarem as contradições das sociedades, inglesa vitoriana e brasileira dos anos 30, buscam, através dos seus textos literários, apontar caminhos estéticos, para denunciar essas contradições existentes nas suas realidades.

Palavras-chave: Charles Dickens, Jorge Amado, criança-herói, processo social, infância.

Abstract

The aim of this thesis is to conduct a comparative study between the works **Oliver Twist** (1837) of the English novelist Charles Dickens, and **Capitães da Areia** (1937), a narrative of the Brazilian writer Jorge Amado, in which we highlight the representations of the child - more specifically that one in state of neglecting and poverty in urban middles of Europe and Brazil, as well as its role as hero in the environment of the two novels. Even considering the differences between these two narratives, in relation to the historical and social contexts and to the writing models – the first one coming from the English universe in the early nineteenth century, affiliated to the British realist aesthetics, and the second developed in the northeastern of Brazil in the beginning of the twentieth century, which is clearly based on the tendency of the 30's modernist novel. These two narratives are approached through a common theme: the abandonment and violence against the helpless and abandoned child left to its own destiny. In these two novels child is highlighted as central character, which justify our attempt of approach between the two authors. In this sense we believe we have succeeded in confirming our hypothesis that both narrators while revealing the contradictions of their societies, English Victorian and Brazilian of 30's, try (through their literary texts) to point aesthetic routes to denounce the existing contradictions in their realities.

Key words: Charles Dickens, Jorge Amado, hero-child, social process, infancy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
2 – CONTEXTO TEÓRICO	14
2.1 - A literatura como arte: importância da obra de arte na sociedade....	14
2.2 - Um estudo de orientação comparada	29
2.3 - Caminhos literários dos autores	34
2.4 - Literatura e violência: temática em destaque pelos autores	45
2.5 - A criança em alguns títulos da literatura ocidental	51
3 – A CRIANÇA-HERÓI	62
3.1 - Criança: um conceito que emerge no século XIX	62
3.2 - A criança personagem e a criança como herói	78
3.3 - Visão psicológica da criança	90
3.4 - Crianças e a Educação nos contextos das obras de Dickens e Amado	95
4 – COTEJO ENTRE AS CONSTRUÇÕES DE <i>OLIVER TWIST</i> POR CHARLES DICKENS E <i>CAPITÃES DA AREIA</i> POR JORGE AMADO.	102
4.1 - Tipologia e estilo dos narradores	102
4.2 - Construção dos espaços narrativos e suas relações com as personagens	110
4.3 - As personagens infantis em Dickens e Amado	123
4.4 - Representação da criança ultrajada em Dickens e Amado	134
4.4.1 - Formação dos bandos infantis nas obras	141
4.4.2 - Presença feminina nos bandos infantis	152
4.5 - A Jornada da criança-herói em Dickens e Amado	160
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÕES	178
5.1 - Contexto sócio cultural de produção das obras	178
5.2 - O viés teórico ideológico	182
5.3 - Principais pontos de aproximação e distanciamentos	197
6 – REFERÊNCIAS	192
7 – ANEXOS	204

INTRODUÇÃO

Um dos lados perversos da Revolução Industrial em toda Europa durante o século XIX foi a exploração dos pobres. Na medida em que a Revolução Industrial ganhava força, povoados se transformavam em cidades e cada vez mais camponeses eram forçados a procurar trabalho nas crescentes fábricas e residir em cortiços. Homens, mulheres e crianças trabalhavam do dia à noite por salários miseráveis. Nenhuma criança capaz de empurrar um carro nas sufocantes minas de carvão era considerada muito jovem para trabalhar (SILVA, 2006, p. 195).

A presente tese, **Representações da infância ultrajada e da criança-herói: uma leitura de Charles Dickens e Jorge Amado** consiste de um estudo das representações da criança, mais especificamente, daquela em estado de abandono e de pobreza, nos ambientes citadinos da Europa e do Brasil, assim como, do seu papel de herói, nas duas narrativas, que seguem: **Oliver Twist** (1837), do escritor inglês, e o romance **Capitães da Areia** (1937), do escritor brasileiro.

Não obstante as diferenças entre as duas narrativas, no que tange aos contextos histórico-sociais e aos modelos escriturais - a primeira oriunda do universo inglês, no início do século XIX, filiada à estética realista, mas com fortes traços do romantismo inglês; a segunda elaborada no nordeste do Brasil no início do século XX, alimentada, claramente pela vertente modernista do romance de Trinta - as duas narrativas se aproximam pela temática comum: a do abandono e da violência contra a criança desamparada e entregue à própria sorte, configurada, nos dois romances, como personagem central, justificando, assim, a nossa tentativa de aproximação entre os dois autores.

Sem querer reduzir o fenômeno literário à realidade social e econômica, o que Michael Löwy chama de ‘sociologismo vulgar’ (1995, p. 22), não é demais lembrar, dentro de uma perspectiva histórica do capitalismo que, dialeticamente, os dois contextos se caracterizam pelo desenvolvimento do capital em sua feição industrial, em curso na Europa desde meados do século XVIII, chegando ao Brasil nas primeiras décadas do século XX, e ao Nordeste, mais exatamente, no início dos anos 30.

Além dessas similaridades de ordem mais geral, os narradores de Charles Dickens e Jorge Amado estendem sobre suas personagens infantis um olhar perpassado pela simpatia e solidariedade, enquanto denunciam, problematizam e questionam suas

respectivas sociedades, indiferentes ao abandono, ao sofrimento e à penúria infantil. Esse olhar irmana os dois narradores e endossa a nossa pretensão crítica. É exatamente essa visão afetiva/social presente nos textos analisados que impulsiona nossa investigação e nos estimula proceder a este cotejo entre os dois autores. Somamos a esse aspecto, nosso interesse em estudar no contexto das obras, a representação da jornada que a criança percorre na sua trajetória de vida, até seu reconhecimento como herói.

Três outros aspectos foram fundamentais para justificar a elaboração de nosso estudo. Primeiro, a importância e a atualidade do tema que, inaugurado por Dickens ¹, passa a figurar com maior constância na literatura ocidental, como ilustram, por exemplo, as obras de Victor Hugo, Zola, Dostoiévsky, e do nosso Jorge Amado. Segundo, o desejo de aprofundamento dos estudos sobre textos dickensianos, por nós iniciados desde a Graduação em Letras (2002), retomados, posteriormente, no Curso de Especialização em Língua e Literatura Anglo-Americana, na UFPB (2003), e revisitados, mais tarde, quando da elaboração de nossa Dissertação de Mestrado, defendida em 2007. E, finalmente, a escassez, em nosso acervo crítico, de obras e/ou trabalhos acerca das similaridades comprovadas, com temática idêntica, entre a narrativa do autor britânico e o romance de Amado.

Nessa visão, realizamos a leitura de **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, objetivando, sobretudo, a identificação dos traços de aproximação entre Charles Dickens e Jorge Amado em suas representações do mundo infantil em abandono, sem descuidar, contudo, das diferenças entre as duas obras.

Em razão de tal proposta de estudo, nos utilizamos de um referencial teórico metodológico de cunho dialético, que nos permitiu desenvolver um tipo de leitura que ressalta as vinculações entre o texto literário como obra de arte e seu contexto de produção, sem desprezar, contudo, a autonomia da obra. Tal perspectiva dialética entre literatura e sociedade é defendida pelo filósofo italiano Antonio Gramsci e pelo brasileiro Antonio Candido, além de diversos outros importantes estudiosos e críticos literários. Tendo essa compreensão, nos apoiamos principalmente nas percepções desses dois estudiosos, para fundamentar nossa investigação.

¹ Quando afirmamos que tal tema foi inaugurado por Dickens na literatura, estamos nos referindo, de fato à 'criança maltratada, violentada e/ou abandonada'. Na verdade, uma das primeiras obras de ficção que traz um menino como personagem data do século XVI, e é intitulada **La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades**. Publicado na Espanha em 1554, o romance anônimo, fala de um menino que vive nas ruas, sem família, tentando sobreviver (Cf. MELO, 2009). Mais tarde, o filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), também apresenta uma criança como personagem principal em um texto literário, ao publicar em 1762 a obra **Émile, ou De L'Éducation** (Emílio, ou Da educação). Rousseau, filósofo iluminista e um dos maiores precursores do romantismo, retrata na sua obra as experiências vividas no campo por um garoto durante seu processo de formação humana. Nos seus comentários, o autor defende que a educação, enquanto elemento básico das pessoas, deveria ser uma condição de possibilidades amplas e estar ao alcance de todos.

Alguns outros respeitáveis nomes da Escola de Frankfurt, a exemplo de Herbert Marcuse (2006), Theodor Adorno (1985) e Walter Benjamin (1982), do crítico búlgaro-francês Tzvetan Todorov (2009), e do brasileiro Luiz Costa Lima (2002), igualmente contribuíram e concorreram para nos ajudar a consolidar nosso entendimento dessa relação dialética existente entre literatura e sociedade.

No que concerne ao nosso entendimento das idéias românticas européias, que permeiam a obra dickensiana, nos acostamos ao que esclarecem Michael Löwy e Robert Sayre (1995). Enquanto a nossa assimilação do romantismo na América Latina é alimentada pelos esclarecimentos de Octávio Paz, Antonio Candido nos fornece os caminhos da compreensão sobre o surgimento e desenvolvimento do romantismo no Brasil.

Para nossa concepção, sobretudo histórico-sociológica, do que denominamos ‘infância/criança’ em nosso texto nos embasamos, principalmente, no que nos esclarecem os estudiosos europeus Philippe Ariès (1986) e Colin Heywood (2004), e a educadora e pesquisadora brasileira Michele Guedes Bredel Castro (2007). Em relação à visão e ao entendimento da figura da criança como herói, nosso embasamento pautou-se no que nos explicam Campbell (2007), Possebon (2009) e Jung & Kerényi (2011)

No que se refere à compreensão do conceito de violência como elemento social, nos baseamos em diversos estudiosos, mas, principalmente, no que nos esclarece o pesquisador francês Jacques Leenhardt (1990), e as estudiosas brasileiras Alba Zaluar (1990) e Tatiana Colla Argeiro (2008). Para nossa percepção da representação dos ‘fatos sociais’ no texto literário, assim como, da saída destes do texto literário para a sociedade, Silviano Santiago (2001) e Antonio Candido (2006), nos fornecem os elementos necessários.

De posse desses entendimentos, procedemos a um cotejo entre a obra **Oliver Twist**, do romancista inglês Charles Dickens, escrita na primeira metade do século XIX, e a narrativa **Capitães da Areia**, do escritor brasileiro Jorge Amado, elaborada no contexto do Modernismo nordestino, no século XX. Tal estudo, de orientação comparada, objetivou a identificação dos traços de aproximação e/ou de distanciamentos entre as obras elencadas, onde destacamos a representação da infância “ofendida e humilhada”, no mundo ocidental, sem, no entanto, valorizar as noções de fonte e/ou influência entre as obras, conforme nos orientam Silviano Santiago (1982) e Tânia Carvalhal (2007).

Assim, realizamos uma leitura do universo infantil nas obras **Oliver Twist** (1837), de Charles Dickens, e **Capitães da Areia** (1937), de Jorge Amado, pontuando e analisando a representação de alguns importantes aspectos e eventos causadores e

consequência de marginalização da criança naquelas obras literárias. Também identificamos o aspecto ressaltado pelo narrador, em que à criança após percorrer caminhos e situações extremamente difíceis para seguir sua jornada da vida, finalmente triunfa, em cada obra de um modo diferente, mas ao nosso ver, sendo ‘alçada’ à condição ‘herói’.

A nossa hipótese inicial é de que ambos os narradores, ao apontarem as contradições e desigualdades que permeiam as sociedades, inglesa da era vitoriana, e brasileira dos anos 30, tentam apontar caminhos, através dos seus textos, que possam contribuir para denunciar essas contradições existentes naquelas realidades.

Para proporcionar ao leitor uma melhor fruição do nosso texto, dividimos o trabalho em quatro capítulos, além da introdução: o contexto teórico; a criança-herói; o cotejo entre as construções de **Oliver Twist** por Charles Dickens e **Capitães da Areia** por Jorge Amado; e Considerações Finais e Conclusões.

No segundo capítulo, iniciamos pelo entendimento do que é literatura, da literatura como arte e sua importância dentro de uma sociedade; a obra de arte usada tanto como instrumento de esclarecimento quanto de manipulação de massas. Depois, estabelecemos os conceitos do que seria nosso estudo de orientação comparada, embasando-nos no que nos orientam Silviano Santiago (1982) e Tânia Carvalhal (2007). Posteriormente, apresentamos um pouco da trajetória literária de cada um dos autores destacando e ressaltando suas principais obras relacionando-as a cada uma das fases de suas vidas de escritores. Em seguida, procuramos estabelecer alguns outros conceitos, tais como: violência e literatura, conceitos estes que são por nós reiteradamente utilizados ao longo do texto, e através dos quais embasamos nossas análises da representação desses e de outros eventos dentro do texto literário. Depois, buscamos ressaltar a presença da criança na literatura ocidental, destacando certas obras de alguns dos mais importantes escritores que elegeram a criança ultrajada como objeto estético, semelhantemente àquelas, corpus da nossa investigação.

No terceiro capítulo, começamos apresentando os principais conceitos de criança/infância, surgidos a partir do século XIX, de acordo com Ariès (1986), Heywood (2004) e Castro (2007), que até então não haviam sido estabelecidos cientificamente dentro das sociedades, pelos estudiosos. No segundo item, conceituamos a personagem ²

² Em algumas citações ao longo do nosso trabalho o elemento ‘personagem’ aparece tanto com o artigo masculino ‘o’ quanto com o feminino ‘a’. Porém, de acordo com Napoleão Mendes de Almeida, em seu **Dicionário de Questões Vernáculas** (1981, p. 232) “Constitui francesismo o emprego de *personagem* com gênero masculino. Acaso, referindo-se a Pedro, pode o leitor dizer “*esse* pessoa”? Se Pedro é “*uma* pessoa”, ele é também “*uma* personagem”. *Personagem* não é comum de dois gêneros; tem gênero fixo, feminino: *essa* personagem, *uma* personagem, *as* personagens.” Por esta razão, em nosso texto, toda vez que usarmos a palavra ‘personagem’, esta será sempre feminina.

(criança personagem), de acordo com alguns teóricos a exemplo de Forster (1990), Candido (2002), Rosenfeld (2002), dentre outros, para depois apresentarmos nosso embasamento de como é a construção da visão teórica de Campbell (2007), Possebon (2009) e Jung & Kerényi (2011), sobre a criança-herói e a sua jornada de aventura.

Em seguida, discutimos um pouco sobre a formação do aspecto psicológico da criança, baseando-nos no que nos fala Benjamin (2002) e Jung (2011). Por fim, situamos o aspecto dos sistemas educacionais nos contextos de produção das obras analisadas, relacionando a deficiência desses sistemas às possíveis causas da marginalidade e marginalização das crianças nas suas épocas.

No quarto capítulo, como trata-se do capítulo no qual desenvolvemos efetivamente o cotejo entre as obras dos escritores Charles Dickens e Jorge Amado, **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, ressaltamos nelas a construção de alguns importantes elementos presentes nos dois romances. Tais elementos, delimitados e considerados por nós como ‘pontos de aproximações e distanciamentos’ entre as obras compreendem: Estilo dos narradores; construção das suas personagens infantis e dos espaços narrativos, e as relações entre eles; a representação da violência em cada obra; a formação dos bandos infantis e a presença feminina nestes. Para finalizar, procuramos trazer ao nosso estudo, um pouco da visão de como os narradores das duas obras ressaltam a figura infantil na qualidade de herói principal da trama.

No quinto capítulo, em seguida à delimitação dos principais aspectos das duas narrativas, e após ressaltarmos o contexto sócio cultural de produção das obras estudadas - vez que a observação atenta de certos elementos do texto nos ajudou a entender, inclusive, algumas das estruturas sociais que predominavam nos espaços temporais em que as obras analisadas foram produzidas -, destacamos os principais pontos de aproximações e os distanciamentos encontrados, entre os dois textos, para, enfim, estabelecermos nossas conclusões.

2 – CONTEXTO TEÓRICO.

2.1 - A literatura como arte: importância da obra de arte na sociedade

O nosso caminho teórico começa, antes de qualquer coisa, com uma indagação que entendemos ser de grande pertinência, e que irá, naturalmente, nortear nossa pesquisa: O que é literatura?

Como necessitamos de apoio teórico para nossas análises, e como o nosso estudo trata de estabelecer um diálogo entre dois autores bem distantes no tempo e no espaço, Charles Dickens (1812 – 1870), escritor inglês do período vitoriano, e Jorge Amado (1912 - 2001), romancista brasileiro que estreou sua carreira literária no início dos anos 30, nada mais justo do que tomarmos como base os posicionamentos de dois teóricos e críticos literários, um brasileiro e outro europeu, para nos aclarar um pouco, sobre o que pode ser considerado como literatura.

Certa vez, em 1988, Antonio Candido (teórico e crítico literário brasileiro, de formação marxista) foi convidado para proferir uma palestra com o título ‘Direitos humanos e literatura’ - organizada pela Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo - onde estavam presentes pessoas ligadas às mais distintas correntes de movimentos sociais, inclusive alguns trabalhadores rurais. Na sua mais profunda e serena sabedoria, Candido inicia a sua fala com alguns ‘possíveis’ questionamentos seus, ou de alguém da audiência: Como tratar de assuntos, aparentemente distantes dos problemas reais? Ou, Como falar sobre um assunto aparentemente tão ‘complexo’ de uma maneira mais singela? E ainda, “Estaria a literatura incluída na categoria de bens ‘incompressíveis’ ou indispensáveis ao ser humano, tais como: a alimentação, a moradia, o vestuário a educação, a saúde e outros mais?” Segundo o próprio Candido (2004), a literatura não esbarra em qualquer fronteira, seja intelectual, econômica, cultural ou social, depende simplesmente de quem a quer consumir. Por isso ele afirma:

[...] a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, causo, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance (CANDIDO, 2004, p. 174).

E para materializar seu pensamento perante os ouvintes, Candido começou a fazer um resgate histórico do que seria arte, e a sua importância para as sociedades, desde as

civilizações mais antigas (gregos e romanos), explicando-os como ao longo dos séculos esta teria se tornado um elemento essencial na vida das pessoas. Assim, para consolidar suas explanações, Candido, falando da literatura como arte, ressalta as mais diversas formas de manifestações literárias e as mais diversas funções da literatura, e assim resume:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toques poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 2004, p. 174).

Em seu livro **Teoria da Literatura: uma introdução** (2003), Terry Eagleton (teórico e crítico literário inglês, de formação também marxista), faz importantes ponderações sobre o que seria literatura, que na grande maioria delas, permeiam a mesma essência sobre o tema, com a qual Antonio Candido nos brindou na sua fala. Eagleton nos diz, por exemplo, que “A definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido” (EAGLETON, 2003, p. 11).

Segundo Eagleton (2003), tudo é muito relativo, ou seja, uma obra pode ser considerada artístico-literária, para certo grupo de apreciadores, e para outro não; pode ter sido produzida para ser considerada literária, ou pode, ao longo do tempo, ter adquirido ou adquirir essa condição, ou ao contrário, pode ter perdido ou perder tal condição. Ele comenta:

Se é certo que muitas obras estudadas como literatura nas instituições acadêmicas foram “construídas” para serem lidas como literatura também é certo que muitas não o foram. Um segmento de texto pode começar sua existência como história ou filosofia e depois passar a ser classificado como literatura; ou pode começar como literatura e passar a ser valorizado por seu significado arqueológico. Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. [...] a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram. Se elas decidem que se trata de literatura, então, ao que parece, o texto será literatura, a despeito do que o seu autor tenha pensado (EAGLETON, 2003, p. 12).

Tendo por base tais posicionamentos, iniciamos assim, nossa discussão sobre a literatura como arte, e qual sua importância para uma sociedade, já que, os romances **Oliver Twist** (1837) e **Capitães da Areia** (1937), objetos de análise do nosso estudo, são considerados pela grande maioria dos críticos como verdadeiros ‘relatos críticos’ dos eventos sociais ocorridos em suas épocas.

É claro que não é nossa intenção, até porque é impossível, esgotarmos as diversas e possíveis interpretações das obras, as quais estamos nos propondo estudar.

Porém, levando em conta o embasamento e a fundamentação que nos foi propiciado pelos teóricos a seguir, acreditamos que nossa pesquisa será de relevante contribuição para os estudos da temática em tela. Essa nossa posição está respaldada pelo que diz Lins (1976):

Assim, qualquer estudo literário, por mais profundo que seja – e não importa quão sutil e preciso o instrumental utilizado –, alcançará apenas a superfície da obra. Esta é insondável e as tentativas de a revelar, ampliando-a, multiplicam igualmente o seu mistério. Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infinitos (LINS, 1976, p. 96).

A literatura, o teatro, o cinema, a música e outros tipos de manifestações artísticas e culturais, além de exercerem suas funções convencionais de externar ou expressar as idéias e/ou pensamentos dos seus criadores, podem servir para outros propósitos como, por exemplo, o da conscientização e esclarecimento, ou para alienação das populações, a depender do ponto de vista de quem as produz. O produtor da obra, de maneira consciente ou não, utiliza-a muitas vezes para manifestar suas insatisfações e indignações, ou mesmo as suas satisfações, com algo que o incomoda, ou o deleita. Algumas vezes isso ocorre de forma consciente, outras vezes uma obra é utilizada por outrem com certos objetivos que não expressam a verdadeira vontade ou intenção do autor. Assim, entendemos que a obra de arte, através da sua forma, mostra a sua essência própria, o seu significado, sem, entretanto perder a sua autonomia, como nos assevera Marcuse:

A obra é assim extraída do processo constante da realidade e assume um significado e uma realidade autônoma. A transformação estética é conseguida através de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, de modo a revelar a essência da realidade em sua aparência [...] A obra de arte representa assim a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia (MARCUSE apud MENDONÇA, 1993, p. 99).

Contudo, Gregolin (2004) considera que embora uma obra de arte possa ser utilizada por determinada sociedade com os mais diversos intentos, o autor, de modo algum, teria intenções de mostrar um discurso velado quando da produção desta, e que o discurso existente nesta é aquele que realmente está dito, e afirma:

[...] o discurso é o que realmente é dito, sem que o sujeito saiba que está dizendo outros sentidos ao dizer. As práticas se impõem ao sujeito – ele não tem consciência do que é essa prática e age de acordo com as determinações de uma certa sociedade. Assim, na medida em que os discursos classificam, ordenam, distribuem o ‘acontecimento e o acaso’ em seu próprio tecido, podemos pensar, com Foucault, que a produção dos sentidos é uma luta discursiva travada na trama tênue do tecido histórico de uma sociedade (GREGOLIN, 2004, p. 41).

Amparado pelo que nos confirmam os autores já citados, o nosso entendimento sobre a importância da arte na produção de sentidos é reforçado, sobretudo, pelo que dizem principalmente, Antonio Gramsci em seu texto, **Literatura e Vida Nacional** (1978), e Antonio Candido em **Literatura e Sociedade** (2006), dois dos mais importantes teóricos e críticos literários do período pós-guerra, nos quais iremos nos embasar.

Antônio Gramsci é, reconhecidamente, um dos grandes pensadores do século XX que facilmente dialoga com a modernidade, e ao mesmo tempo com a tradição. Escritor, cientista político, filósofo e jornalista, o pensador italiano colabora na renovação das idéias no campo da teoria e da crítica literária, em meio a outros intelectuais, da linha do pensamento marxista. Sobre o pensamento gramsciano, Fontana (2004), assim nos esclarece:

A influência do pensamento de Gramsci foi decisiva para o surgimento e o desenvolvimento na Itália, depois da Segunda Guerra Mundial, de correntes de historiografia marxista vivas e abertas, não dogmáticas, que contrastavam com a esterilidade do marxismo escolástico. [...] Mas a influência vai mais além ainda; a experiência dos anos de pós-guerra consolidou, na Itália, a idéia gramsciana da história como instrumento de análise e compreensão do presente, como condição de uma prospectiva de transformação social em que a crítica do passado transforma-se em superação deste. Não é a contemporaneidade crociana, tautológica, da história nem uma unidade dogmática do pensar e do fazer, que sempre subordinou o pensar, à maneira stalinista, à ação cotidiana, mas, sim, que oferece fôlego histórico e cultural a um projeto político (FONTANA, 2004, p. 324)

O reconhecimento da literatura como tecido estruturado pelos traços de ‘significados históricos’, não o impede de defender, de forma veemente, a autonomia do objeto de arte, sem que isso exclua a investigação da sensibilidade que povoa a própria obra de arte. Para Gramsci (1978), uma obra de arte pode ser apreciada tanto pelo seu caráter estético ou artístico, devido a sua beleza, quanto pelo político-cultural, em razão da carga de significados que esta pode expressar. Tais significados podem se configurar seja em um determinado movimento ou universo cultural, seja através de certa atividade política, ou ainda em algum posicionamento ideológico. O importante é que tal obra seja capaz de refletir legítima e verdadeiramente o evento que o artista quis externar. Do contrário, ela poderá ser considerada, do ponto de vista político, um fracasso ou uma simples tentativa do artista de agradar a alguém; uma obra construída sem sentimento ou entusiasmo. Assim, ele diz:

O conceito segundo o qual a arte é arte, e não propaganda política “desejada” e projetada, é em si mesmo um obstáculo à formação de determinadas correntes culturais que sejam o reflexo de seu tempo e que contribuam para reforçar determinadas correntes políticas? Não me parece; ao contrário, acredito que este conceito coloque o problema em termos mais radicais, em termos de uma crítica mais eficiente e conclusiva. Admitindo o princípio de que, na obra de arte, deva-se

buscar tão-somente o caráter artístico, nem por isso é excluída a investigação de qual seja a massa de sentimentos, de qual seja a atitude diante da vida que circula na própria obra de arte. [...] o que se exclui é que uma obra seja bela, por causa de seu conteúdo moral e político, e não o seja pela sua forma na qual o conteúdo abstrato fundiu-se e identificou-se. Mais ainda, investiga-se se uma obra de arte não fracassou pelo fato de ter sido o autor desviado por preocupações práticas exteriores, isto é, postizas e insinceras (GRAMSCI, 1978, p. 11).

No entendimento de Gramsci (1978), uma obra de arte pode despertar diversos tipos de interesses numa sociedade. Cada tipo de interesse depende basicamente dos grupos de indivíduos, dos grupos sociais e até mesmo da população de maneira geral. Em alguns casos, determinada manifestação artística é considerada muito mais um elemento representador de uma insatisfação ou aspiração popular, do que propriamente arte. Isso não quer dizer que tal manifestação artística seja considerada um ‘fato completamente estranho e separado da arte’, pois, na medida em que esta possui elementos que representam posicionamentos ideológicos, ou vão ao encontro de aspirações de certo grupo social, ela desperta o interesse por si mesma, e aí, o valor estético sobrepõe-se ao político, por exemplo. É o caso de inúmeros romances, peças teatrais ou até mesmo poemas que foram inicialmente vistos como resultado de manifestações sociais, mas hoje são apreciados pela sua forma, beleza etc., enfim como uma obra artística, sendo utilizadas, inclusive, para estudos lingüísticos. Entretanto, algumas vezes certos interesses por elementos de determinada obra não são de grande importância para a sua propagação ou consolidação como uma importante obra de arte. Gramsci (1978) fala dos elementos que podem despertar interesse em uma obra de arte:

Além deste caráter mais íntimo da arte, de ser interessante por si mesma, que outros elementos de “interesse” pode apresentar uma obra de arte, [...] Em teoria, o número de tais elementos é infinito. Mas os que “interessam” não são infinitos: são apenas, precisamente, os elementos que se julga contribuir mais diretamente para o “êxito” imediato ou mediato (em primeiro grau) do romance, do poema, do drama. Um gramático pode se interessar por um drama de Pirandello por querer saber quantos elementos lexicais, morfológicos e sintáticos de origem siciliana são introduzidos (ou podem ser introduzidos) por Pirandello na língua italiana literária: eis um elemento “interessante” que não contribuirá muito para a difusão do drama em pauta (GRAMSCI, 1978, p. 95)

A literatura, na visão de Gramsci, deve ir ao encontro das aspirações populares, para que atinja um nível desejável de aceitação. Para que melhor entendamos essa sua posição, ele divide a literatura em ‘popular’ e de ‘arte’. A literatura popular seria aquela com maior presença de realismos, e de elementos culturais mais relacionados ao cotidiano das pessoas, enfim, que expresse os anseios da sociedade. Enquanto que a literatura de arte seria, então, aquela que primaria pela beleza estética, da linguagem etc., sem preocupar-se

com a fantasia e/ou o sentimento do coletivo. Entretanto, ele acredita que as duas formas de literatura podem coexistir, ou devam seguir juntas, sob pena da grande massa de pessoas direcionar sua preferência para a literatura que lhes propicia ‘um verdadeiro sonho de olhos abertos’, que é a literatura popular ou de ‘folhetim’, conforme ele a denomina:

Questão do porquê e do como uma literatura é popular. A “beleza” não basta: requer-se um determinado conteúdo intelectual e moral que seja a expressão elaborada e completa das aspirações mais profundas de um determinado público, isto é, da nação-povo numa certa fase de seu desenvolvimento histórico. A literatura deve ser, ao mesmo tempo, elemento atual de civilização e obra de arte; se não for assim, preferir-se-á, à literatura de arte, uma literatura de folhetim, que a seu modo, é um elemento atual de cultura, de uma cultura certamente degradada, mas vivamente sentida. (GRAMSCI, 1978, P. 90)

Para Gramsci (1978) a literatura popular aproxima as pessoas dos escritores, pois este tipo de texto em geral atinge a grande massa do público, já que são textos capazes de materializar algumas situações de aspirações populares, de eventos cotidianos, ou de *feeling* que muitas vezes lhes permitem sonhar de olhos abertos. Em geral, os romances populares apresentam determinados heróis, nos quais, nós leitores gostaríamos de nos espelhar como modelo de comportamento, para agirmos na nossa ‘vida real’.

Também nos textos literários populares, nos são apresentadas circunstâncias, nas quais nos vemos inseridos ou estamos acostumados a conviver com situações idênticas, ou pelo menos já vivemos algo similar em alguma época de nossas vidas. É o caso, por exemplo, dos romances que analisaremos ao longo desse nosso trabalho, **Oliver Twist (1837)** e **Capitães da Areia (1937)**. Primeiramente, conseguimos estabelecer um diálogo bastante estreito entre essas obras, na representação da questão do abandono e maus tratos para com jovens e crianças, por parte das diversas esferas da sociedade; na questão da formação dos bandos infantis com finalidade de sobreviver, praticando certos atos de delinquência, ou desvios de condutas, como preferem alguns sociólogos e psicólogos ³; na participação feminina nos bandos infantis, dentre outros. Em segundo lugar, as coincidências que encontramos entre esses mesmos eventos representados nos romances citados e a nossa sociedade atual, com um agravante de que, hoje a situação envolve outro componente, e que torna àquelas questões bem mais violentas, que é o consumo de drogas.

3 Termo utilizado por Silva, Ana Beatriz Barbosa, em seu livro: **Mentes perigosas: o psicopata mora ao lado**. Rio de Janeiro: Fontanar, 2008. De acordo com a OMS. **Classificação estatística internacional de doenças e problemas relacionados à saúde. (10 Rev.) 3 v V.1**. SP, EDUSP, 1999. *Desvio de conduta* ou *distúrbio de conduta* corresponde a transtornos caracterizados por padrões persistentes de conduta ‘dissocial’, ‘agressiva’ ou ‘desafiante’. Tal comportamento deve comportar grandes violações das expectativas sociais próprias à idade da criança; deve haver mais do que as travessuras infantis ou a rebeldia do adolescente e se trata de um padrão duradouro de comportamento (seis meses ou mais).

Um aspecto importante destacado por Gramsci nos romances populares é a presença tradicional de um herói que acaba sendo a característica de cada um desses romances, fato este que é facilmente detectável nos romances, objeto de nosso estudo, e que analisaremos em seguida. Gramsci (1978) comenta sobre alguns dos diversos tipos de romances populares existentes, com exemplos de heróis que caracterizam cada um deles:

1) tipo Victor Hugo, Eugène Sue (*Os miseráveis*, *Os mistérios de Paris*), de caráter nitidamente ideológico político, de tendência democrática ligada às ideologias de 1848; 2) tipo sentimental, não-político em sentido estrito, mas no qual se expressa o que poderia ser chamado de “democracia sentimental” (Richebourg, Decourcelle etc.); 3) tipo que se apresenta como de puro enredo, mas que tem um conteúdo ideológico conservador-reacionário (Montépin); 4) romance histórico de A. Dumas e de Ponson de Terrail que, além do caráter histórico, tem um caráter ideológico-político, menos nítido: [...]; 5) romance policial em seu duplo aspecto (Lecocq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsène Lupin); 6) o romance tenebroso (fantasma, castelos misteriosos etc.: Anna Radcliffe etc.); 7) o romance científico de aventuras, geográfico, que pode ser tendencioso ou simplesmente de enredo (J. Verne, Boussenard) (GRAMSCI, 1978, p. 112).

Considerando os diversos tipos de heróis caracterizados por Gramsci (1978), acreditamos ser claramente possível identificar, tanto em **Oliver Twist** quanto em **Capitães da Areia**, objetos do nosso estudo, importantes heróis/personagens, algumas das quais possuem características de mais de um dos heróis descritos pelo escritor, ou seja, ideológico político, democrata sentimental, e até com toques policiais e de mistérios etc.

No entendimento de Todorov (2009), a arte possui elementos capazes de atender tanto ao seu papel estético como ao de agradar e instruir o grande público. Tal entendimento, ao nosso ver, se coaduna fortemente com o posicionamento de Gramsci (1978), o qual estivemos comentando anteriormente, e com o de Candido (2006), sobre o qual, iremos discorrer a seguir. Todorov assim explica:

A arte deve, como exige a estética clássica, agradar (um pouco), mas, sobretudo, instruir. Muitos artistas virão responder com tanto entusiasmo e com tanta adesão a essa questão, que eles próprios passarão a chamá-la de a revolução dos seus anseios (TODOROV, 2009, p. 70).

Antonio Candido, um dos nossos maiores críticos literários, e um profundo conhecedor da obra de Gramsci, ao solidarizar-se com os caminhos norteadores da visão gramsciana, reafirma o princípio da autonomia do objeto estético e de sua unidade e indissolubilidade, em face dos traços sociais e psíquicos que estruturam o próprio tecido estético:

Seria o caso de dizer [...] que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, depois de termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem. [...] Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, [...] sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer, como Fausto do Macrocosmos, que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra (CANDIDO, 2006, p. 13-15).

No entanto, ao comentar, em seu livro **Literatura e Sociedade** (2006), sobre o papel da arte na vida social de uma comunidade, Candido levanta duas questões básicas, porém de extrema importância. Tais questões são de grande relevância para que possamos entender essa relação obra de arte, onde destacamos a literatura, e seu papel na sociedade. A primeira destas questões seria: ‘Qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?’ A segunda: ‘Qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio social?’

Para Candido, estas duas questões principais suscitam o surgimento de vários outros questionamentos indispensáveis para se chegar a um entendimento capaz de nos ajudar a responder satisfatoriamente as duas primeiras questões básicas.

Reportando-se à primeira indagação, sobre qual a possível influência do meio social sobre a obra, Candido (2006) acredita que tal tipo de questionamento não oferece uma contribuição significativa para avaliar o papel da arte na sociedade. Entende ele que, essa influência poderia ser avaliada de duas maneiras: em que medida a arte é expressão da sociedade; e em que medida a arte é social, ou seja, está interessada nos problemas sociais (Cf. CANDIDO, 2006, p. 29).

Para Candido (2006), o fato de se afirmar hoje que a arte representa a manifestação e os traços de uma sociedade, constitui-se em uma verdade inquestionável. Entretanto, em épocas anteriores, esse assunto representava uma verdadeira novidade. Ele afirma: “Talvez tenha sido Madame de Staël, na França, quem primeiro formulou e esboçou sistematicamente a verdade que a literatura é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre” (CANDIDO, 2006, p. 29). Durante todo o século XVIII e início do XIX alguns filósofos ressaltavam firmemente essa relação, principalmente da literatura, com determinados acontecimentos sociais da época.

Igualmente importante é o fato de que Candido (2004) nos chama atenção para os casos em que certos autores assumem nas suas obras, uma determinada postura ideológica em relação, por exemplo, aos seus posicionamentos éticos, políticos, religiosos ou sociais. Daí surge o que ele chama de ‘literatura empenhada’, ou aquela em que o autor acredita nas suas convicções e as externa de forma crítica, às vezes contundente e

incondicional em relação às reações ou posicionamentos ideológicos da sociedade que divergem dos seus. Para Candido (2004), tal comportamento pode suscitar o surgimento de uma ‘literatura controlada’, na qual, uma obra só é ‘considerada de qualidade’ se for ao encontro dos posicionamentos da classe controladora. Até por volta do início do século XX alguns setores da sociedade europeia criticavam ou condenavam as obras que não correspondiam aos valores das suas perspectivas ideológicas ou que não transmitiam nenhuma moral que lhes parecesse adequada aos seus ideais. Candido (2004, p. 181), assim afirma:

Para a Igreja Católica, durante muito tempo, a *boa literatura era* a que mostrava a verdade da sua doutrina, premiando a virtude, castigando o pecado. Para o regime soviético, a literatura autêntica era a que descrevia as lutas do povo, cantava a construção do socialismo ou celebrava a classe operária. São posições falhas e prejudiciais à verdadeira produção literária, porque têm como pressuposto que ela se justifica por meio de finalidades alheias ao plano estético, que é o decisivo.

Segundo Todorov (2009), principalmente nos regimes totalitários que se instalaram no período que sucedeu a Primeira Guerra Mundial, e posteriormente em alguns outros países europeus, durante muito tempo predominou uma preocupação dos dirigentes centrais em colocar a arte a serviço do projeto político-ideológico do poder central, que era “o da fabricação de uma sociedade inteiramente nova e de um homem novo” (TODOROV, 2009, p. 69). Mesmo na atualidade, em alguns países a exemplo da China e da Coreia do Norte, há um forte controle do governo sobre os trabalhos de produções e manifestações artísticas, tendo estes que submeter-se à censura oficial, antes de serem levados ao público. Sobre tal aspecto, Todorov (2009) assim comenta:

O realismo socialista, a arte do “povo” e a literatura de propaganda ideológica exigem a manutenção de uma relação de força com a realidade circundante e, sobretudo, também impõem a submissão aos objetivos políticos do momento, o que se mostra diametralmente oposto a toda proclamação de autonomia artística e a toda procura solitária do belo (TODOROV, 2009, p. 69-70).

No entendimento de Candido, literatura, vista como arte, é também um produto social que exprime as condições e as características de cada civilização em que ocorre. No entanto é necessário que se avalie até que ponto determinada forma, ou obra de arte, materializa a realidade. Do contrário, poderemos correr o risco de passarmos a explicar a arte na medida em que ela apenas “descreve os modos de vida e interesses de tal classe ou grupo, verdade epidérmica, pouco satisfatória como interpretação” (CANDIDO, 2006, p. 30).

Entendendo a arte como um elemento cultural, ou seja, que faz parte e representa parte da cultura de um povo, Geertz (1989)⁴, na sua visão antropológica, comenta que a cultura é em parte controladora do comportamento de uma sociedade, e ao mesmo tempo é capaz de criar e recriar este comportamento, devido ao seu conteúdo ideológico, que é impossível de ser esvaziado de significado, considerando que toda cultura possui uma ideologia que a embasa.

A segunda questão levantada por Candido (2006) que discute o papel da arte na sociedade e que iremos examinar é: ‘em que medida a arte é social, ou seja, está interessada nos problemas sociais’. Para ele, essa é uma vertente que tende a analisar o ‘conteúdo social’ das obras de arte baseando-se apenas em razões de caráter político ou moral. Na sua visão, esse tipo de análise tende a limitar a essência da arte sugerindo que apenas aqueles critérios devam ser a medida do seu valor.

No entanto, para Candido (2004), em uma obra literária, bem mais importante do que as mensagens ideológicas e humanísticas que podemos identificar na sua construção, são a sua estrutura literária e sua construção estética. Por isso ele diz:

De fato, sabemos que em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora. Tais mensagens são válidas como quaisquer outras, e não podem ser proscritas; mas a sua validade depende da forma que lhes dá existência como um certo tipo de objeto (CANDIDO, 2004, p. 181).

No entendimento de Candido (2006), o escritor utiliza-se da literatura para reorganizar o mundo em termos de arte. Este, através da sua ficção, constrói de forma arbitrária seus objetos, seus atos, os eventos, os sentimentos e os demais elementos que estão inseridos na sua diegese, organizando-os de forma adequada a manter a estrutura da obra e a situação literária que se apresenta. É claro que na sua criação ficcional, o escritor, na grande maioria das vezes, busca representar as mais distintas aspirações e situações de uma sociedade que, às vezes é contemporânea, às vezes não. O importante é que os sentimentos e as ocorrências ali representadas atinjam a sensibilidade do apreciador da obra. Sobre tal aspecto, Candido (2004, p. 175), afirma:

4 “O conceito de cultura que eu defendo é essencialmente semiótico acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado à teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo estas teias e sua análise, portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como um ciência interpretativa, à procura do significado”. Geertz, Clifford. **A interpretação da cultura** (1978, p. 15). Disponível em <http://resenhassociologicas.blogspot.com.br/2011/01/geertz-clifford-interpretacao-das.html> : Acesso em 25/11/2012.

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornece a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.

Por isso, Candido (2006) acredita mesmo é que, as duas grandes questões iniciais: influência do meio sobre a obra de arte, e da obra de arte sobre o meio, são intimamente ligadas e complementares, do ponto de vista da sociologia moderna, e que, devem, inevitavelmente, serem analisadas juntas, pois coexistem. Ele diz:

[...] ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprime na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (CANDIDO, 2006, p. 30).

Para Candido, bem mais importante do que aquelas questões iniciais, é identificarmos que influências os ‘fatores socioculturais’ podem exercer sobre uma obra:

[...] os mais decisivos se ligam à *estrutura social*, aos *valores e ideologias*, às *técnicas de comunicação*. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio (CANDIDO, 2006, p. 31) (grifo nosso).

Também na visão de Luiz Costa Lima (2002), existe uma clara troca de influência do meio social sobre a obra de arte e desta sobre o meio. Para ele, o importante não é se devemos aceitar a existência dessa interconexão entre um e outro, mas entendermos como, e em que nível essa interface ocorre, sem, no entanto, esquecermos o caráter estético da obra literária.

Nenhum analista, independentemente de nível ou linha, negará que o contexto social interfere na realização textual. O problema, portanto, não é de saber se é aceitável ou não que o social partilha da obra, mas sim o de como verificar esta participação, sem com isso incluímos a obra em um generalizador caráter social (LIMA, 2005, p. 664).

Costa Lima (2002) acredita que essa relação de múltipla influência entre a obra literária e o seu meio social, tende a aprofundar-se cada vez mais ao ponto de um ‘fato literário’ vir a tornar-se um ‘fato social’, ou tendo o inverso como verdadeiro. É claro que no estudo de cada caso exige-se uma atenção particular, tanto da ‘sociologia da literatura’, quanto da ‘análise sociológica do discurso literário’, pois cada obra, cada fato, cada meio, cada contexto de produção possui as suas próprias peculiaridades e não convém generalizar análises de obras diferentes, em circunstâncias diferenciadas. Por isso, ele diz:

Tanto a sociologia da literatura quanto a análise sociológica do discurso literário estudam as condições pelas quais se opera a transformação do fato literário em fato social. A imediatidade da formulação, entretanto, cria problemas que anulam seu conforto, pois dá a entender que, antes da intervenção da análise, o fato literário não seria social, mas individual. Ora, esta segregação do individual é apenas ilusória e mesmo um gênero tão “privado” quanto a lírica supõe uma atitude frente à sociedade. Torna-se então necessária uma segunda formulação: a análise sociológica em geral se caracteriza pela abordagem das condições que mostram como o fato literário se constitui em instituição social, i.e., como uma modalidade discursiva diante da qual a comunidade de leitores se posta com um conjunto determinado – homogêneo ou heterogêneo – de expectativas (LIMA, 2002, p. 663).

Com posicionamentos igualmente importantes sobre o papel da obra de arte para a sociedade, ressaltamos algumas ponderações de Walter Benjamin, crítico e filósofo alemão. Em seu importante ensaio ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’, Walter Benjamin (1982) já chamava a atenção para a popularização da obra de arte. Para ele, através dos sofisticados processos de reprodução que a técnica colocou a nosso dispor, os objetos estéticos, antes restritos ao conhecimento e à contemplação de poucos, tornaram-se, a partir de então, acessíveis a um número cada vez maior de pessoas, processo esse que ele o denominou de ‘perda da aura’, interpretando-o como um efeito de ‘dessacralização’. Sendo os meios tecnológicos dotados de linguagens diversas das esteticamente consagradas, seu aparecimento acabou por promover uma reconfiguração, tanto do modo de recepção quanto do próprio fazer artístico, de sua forma de produção e do papel que a arte hoje desempenha socialmente, frente a um mundo dominado pela técnica, que demanda novas respostas a seus anseios, angústias e questionamentos. A intensidade de tais transformações, conforme nos informa o próprio Benjamin, já era mencionada por Valéry em 1934.

Há em todas as artes uma parte física, que não mais pode ser subtraída à intervenção do conhecimento e do poderio modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, há cerca de 20 anos, o que sempre haviam sido. É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte (BENJAMIN, 1982 p. 209).

Ao nos determos em uma análise de obras dos tempos modernos, mesmo que de maneira breve, somos postos diante de uma seqüência de desafios que resultam das profundas e aceleradas transformações por que passamos atualmente, decorrentes do processo de globalização e produto do desenvolvimento do capitalismo. Essas transformações, em geral, implicam em inúmeras mudanças na divisão internacional do trabalho e acabam ressaltando os processos de centralização e concentração, que disseminam estilos de vida, modos de ser e de pensar e invadem as mais diversas manifestações populares, o próprio imaginário, as produções culturais, enfim, destroem barreiras e ultrapassam obstáculos como resultado de suas caracterizações.

A sociedade de consumo notoriamente possui o poder de converter tudo o que se insere em seu campo de interesse em produto consumível. Tal efeito pode ser amplamente observado nas atividades inerentes à indústria do entretenimento, assim transformada em uma nova necessidade, em um elemento de reprodução e em uma promissora atividade produtiva com ocupações diferenciadas e especializadas.

A indústria impõe e dita o que é supostamente bom para as massas. A indústria cultural assume papel semelhante. Em muitos casos, ela impõe os seus padrões, valores e metas, na medida em que transforma arte em mercadoria, num mercado cujas vontades e necessidades estão, em sua grande maioria, restritas ao produtor, agente de um processo de produção de massa através de potentes veículos de divulgação, cujos tentáculos invadem as residências, as escolas e a própria consciência do usuário consumidor. É claro que existem as exceções, pois nem todo produtor cultural tem esse poder absoluto e nem todo consumidor submete-se de forma passiva às imposições dessa indústria. Existem diversos casos de resistência ao 'lixo cultural', pois como afirma Leite:

A cultura da mídia fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de nós, e eles. Auxilia a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: Define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral. A cultura da mídia tem por objetivo a grande audiência; por isso, deve ser eco de assuntos e preocupações atuais, sendo extremamente tópica e apresentando dados da agenda social contemporânea. [...] a cultura veiculada pela mídia induz os indivíduos a conformar-se a organização vigente da sociedade, mas também lhes oferece recursos que podem fortalecê-los na oposição a essa mesma massa (LEITE, 2003, p. 7).

A arte e a cultura que historicamente estavam vinculadas ao seu criador, o homem, passam a ter nesse novo cenário um outro papel, tornando-se agentes tanto de dominação e alienação, como de esclarecimento. Assim, o indivíduo tanto pode ser levado a não pensar sobre si mesmo, ou sobre o meio social que o rodeia, transformando-se em

um espectador/leitor sem vontade e expectativas, como pode ter suas idéias críticas e ideológicas afloradas, resultado do ‘despertar’ que a arte lhe propicia.

O termo indústria cultural, empregado pela primeira vez por Theodor Adorno designa-a como ‘a exploração sistemática e programada de *bens culturais* com finalidades comerciais’. Segundo Adorno (1985), quando se fala em indústria cultural, é importante destacar que ela é fruto de uma sociedade capitalista industrializada, em que até mesmo a cultura é vista como produto a ser comercializado. Assim, a ‘cultura de massa’ (a produção cultural, o rádio, o cinema, a televisão, jornal etc.) produzida pelo sistema industrializado, é composta de modo a influenciar, desenvolver e aumentar o consumo, educar, informar e mudar hábitos, procurando atingir a sociedade.

A máquina da indústria cultural tem como meta mostrar a eficácia dos seus produtos, determinando o seu consumo e, dessa forma, conseguindo eliminar tudo que não é do seu interesse, tudo o que ela traduz como risco. A dominação que essa indústria exerce sobre o indivíduo e o que ela oferta como novo não passam de reprodução ou representação de diferentes formas do que seria sempre igual. De fato, as mudanças são muito pouco percebidas, prevalecendo o predomínio do lucro sobre a cultura. Acerca do assunto, Adorno (1985) afirma:

[...] a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por mero decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria. Como a absorção de todas as tendências da indústria cultural na carne e no sangue do público se realiza através do processo social inteiro, a sobrevivência do mercado neste ramo atua favoravelmente sobre essas tendências (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 128)

Considerando o cinema como uma arte dos tempos modernos, e como parte da indústria do entretenimento, mas, discordante da visão que se atribui ao cinema dentro da idéia de indústria cultural, Stam (2003) vê o conceito que a Escola de Frankfurt atribui à cultura de massa como um ‘pessimismo cultural’, ao dizer:

Os filmes podem nutrir os sonhos de ascensão social ou estimular a luta pela transformação social. Contextos alterados [...] também ocasionam leituras alteradas. A confrontação não se dá simplesmente entre o espectador individual e o autor/filme individual – uma formulação que reprisa o *tropo* do indivíduo *versus* sociedade – mas entre comunidades diferentes, em contextos diferentes, assistindo a filmes diferentes, de maneiras diferentes (STAM, 2003, p. 340)

Reforçando o pensamento de Stam sobre a importância do cinema, Leite (2003, p. 6) diz: “o cinema é capaz de, ao mesmo tempo, imprimir formas, forjar e maquinar

situações e contribuir para o funcionamento de um conjunto de idéias e crenças. A rigor, os filmes são poderosos formadores e deformadores de opinião.”

Indo mais além, Candido (1985) nos apresenta relevantes argumentos que mostram como a literatura pode funcionar como um importante elemento de conscientização popular e um valioso instrumento de protesto do público ao afirmar:

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade como veículo das suas aspirações individuais mais profundas (CANDIDO, 1985, p. 25).

Ao nosso ver, tanto Candido como Stam e Leite assumem uma postura bastante condizente com a realidade, pois entendemos que na medida em que há uma interação entre a obra de arte e o seu ‘apreciador’, este certamente sente e poderá decidir se será ou não contaminado pela essência ou pelos significados desta. É o caso dos romances, **Oliver Twist** de Charles Dickens, e **Capitães da Areia** de Jorge Amado, que são considerados por inúmeros críticos, a exemplo de Lísias (2002), Burgess (2006), Bastide (1972) e Candido (2004), como obras, dentre as várias dos autores, recheadas de críticas à sociedade inglesa do período vitoriano e à sociedade brasileira dos anos 30. Assim, nosso entendimento da existência de uma interface entre a obra e o público é reforçado por Candido, ao comentar sobre a relação que se estabelece entre ‘obra’, ‘autor’ e ‘público’, quando ele afirma:

Na medida em que a arte é – como foi apresentada aqui – um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relação entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra (CANDIDO, 1985, p. 25).

Assim, conforme mencionamos anteriormente, e apoiando-se nos diversos autores já citados, concordamos com Maingueneau (2001), quando ele afirma que devemos desconfiar de ‘qualquer concepção ingênua’ que possa ser atribuída a uma obra de arte. Isso quer dizer que ao analisarmos uma obra, poderemos encontrar nela um ‘texto’, que estaria inserido em um ‘contexto’, contendo inúmeros significados, dependendo de quem o lê.

Contudo, ele nos chama a atenção para evitarmos a generalização ou de buscarmos através da obra, de maneira ‘mais ou menos desviada, exprimir ideologias ou mentalidades’. Maingueneau, assim nos diz:

Quer se coloque o autor como fonte única do sentimento, quer se o considere como o simples suporte de uma mentalidade coletiva, permanece-se no mesmo espaço. De fato, a obra é indissociável das instituições que a tornam possível: não existe tragédia clássica ou epopéia medieval fora de uma certa condição dos escritores na sociedade, fora de certos lugares, de certos modos de elaboração ou de circulação de textos. Pode-se, portanto, estender à literatura o que Michel de Certeau diz da historiografia: a “positividade de um *lugar* sobre o qual o discurso se articula, sem contudo se reduzir a ele deve substituir as “pretensões subjetivas” ou as “generalidades edificantes” (MAINGUENEAU, 2001, p. 19).

Enfim, O fato é que acreditamos que a arte, pela sua própria essência e facilidade de tocar os seus apreciadores, e como um dos importantes elementos de uma cultura, com capacidade de espelhar uma sociedade e realimentar essa própria cultura, pode e deve transformar as pessoas (Cf. GEERTZ, 1989).

2.2 – Um estudo de orientação comparada

De acordo com Carvalhal (2007), os estudos comparados remontam o final do século XVI, quando Francis Meres, em 1598, fala sobre o seu ‘Discurso comparado dos nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos’. Entretanto, é a partir do século XIX que o termo passa a ser fortemente utilizado depois que escritores como Cuvier (1800), Degeránd (1804), Blainville (1833), publicam seus trabalhos, nas mais variadas áreas, enfatizando o aspecto comparativo que ressaltava as aproximações entre elas. A partir daí, o estudo da literatura comparada passou a ser objeto de reflexões de muitos críticos e analistas.

Dentre os maiores teóricos da atualidade, destacamos Bassanet que se preocupa em mostrar o que é a literatura comparada e a sua importância hoje em dia, pois “Literatura comparada envolve os estudos de textos através das culturas, quer seja interdisciplinar ou relacionado com os padrões de conexão em literaturas através do tempo e do espaço.” (BASSANET, 1993, p. 21) (tradução livre).

Embora não seja o propósito da nossa pesquisa rotular qual obra foi imitada ou influenciada por outra, entendemos que a clareza de certos aspectos sobre ‘estudos comparados’ nos parece bastante relevante quando se empreende uma pesquisa semelhante à qual nos propomos conduzir, na qual são confrontadas duas narrativas tão distantes no tempo e no espaço, mas que conseguem estabelecer um diálogo tão próximo.

No segundo capítulo do seu livro, **Literatura Comparada**, Sandra Nitrini (1997) nos apresenta alguns conceitos fundamentais da literatura comparada, fazendo uma clara distinção, principalmente, entre ‘influência’ e ‘imitação’, conceitos estes que, por sua vez, são, inevitavelmente, apoiados no conceito de originalidade. Ela diz:

Até certo ponto, a influência pode confundir-se com a imitação, assim como, em sua outra acepção, confundia-se em parte com a difusão. Nesse caso, o matiz que diferencia as duas noções é que a imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar, cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor. A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor. A influência distingue-se da tradução que se identifica a si mesma, e da imitação, que se reconhece por um simples cotejo de textos. (NITRINI, 1997, p. 127).

Em seguida, apoiando-se em outro teórico, estudioso da literatura comparada, a autora nos apresenta uma categorização - baseada no que seriam os componentes de uma obra literária, e que nos facilita a compreensão para avaliar o grau de proximidade entre duas obras. Ela aponta:

Para estabelecer, de modo prático, a distinção entre influência, imitação e tradução, Cionarescu recorre aos cinco componentes da obra literária: tema (compreendido como matéria e organização da narração); forma ou molde literário (o gênero); os recursos estilísticos expressivos; as idéias e sentimentos (ligados à camada ideológica); e, finalmente, a ressonância afetiva, registro inconfundível da personalidade artística dos grandes escritores. O fenômeno da influência limita-se à absorção de um ou outro desses aspectos. Quanto maior o número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro, tanto mais ele vai-se aproximando da imitação, da paráfrase, até chegar à tradução, quando todos os elementos são considerados (NITRINI, 1997, p. 130).

Para Aldrige, citado por Nitrini (1997, p. 130), a influência é um fenômeno que se define como “algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu”.

Por fim, Nitrini (1997), ao referir-se à obra de arte como o produto resultante do sentimento humano, existente no seu autor afirma: “apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um vazio.” (Cf. NITRINI, 1997, p. 130).

Dessa maneira, entendemos que, ao compararmos uma obra literária com outra, devemos buscar não apenas as semelhanças e diferenças entre elas, mas podemos também estabelecer relações entre os modelos narrativos, que podem não ter exercido qualquer influência sobre o texto literário mais recente, mas que se repetem em novos contextos

com forma e expressões diferentes, ou não. Nesse processo, o estudo intercultural apresenta-se como um mecanismo de investigação que não é utilizado apenas pelo crítico, analista ou estudioso, mas, especialmente e primordialmente, pelo próprio autor da obra, que, ao criar seu texto, em diálogo com os modelos representativos da sua realidade, certamente, já procede a uma análise crítica do mesmo, como forma de recriar, ampliar ou reproduzir, os significados primeiros que já haviam sido suscitados e delineados em obras anteriores. Pierre Brunel *et alli* (1995, p. 140) reforçam nossa compreensão, ao afirmar:

A literatura comparada é a arte metódica, pela pesquisa de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que pertençam a várias línguas ou várias culturas, façam parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los.

Não havendo, portanto, preocupação em determinar qual obra seria superior à outra, através da nossa pesquisa estabelecemos um diálogo entre as narrativas **Oliver Twist** (1837) e **Capitães da Areia** (1937). Essa leitura, de orientação comparada, objetiva a identificação dos traços de aproximação e/ou de distanciamentos entre as obras elencadas onde ressaltamos a representação da infância ofendida e humilhada, no mundo ocidental, sem, no entanto, valorizar as noções de fonte e/ou influência entre estas, conforme nos orienta Silviano Santiago (1982) ao comentar:

Caso nos restrinjamos a uma apreciação da nossa literatura, por exemplo, com a européia, tomando como base os princípios etnocêntricos - fonte e influência - da literatura comparada, apenas insistiremos no seu lado dependente, nos aspectos repetitivos e redundantes. O levantamento desses aspectos duplicadores (útil, sem dúvida, mas etnocêntrico) visa a sublinhar o percurso todo-poderoso da produção dominante nas áreas periféricas por ela definidas e configuradas; constituem-se no final do percurso dois produtos paralelos e semelhantes, mas apresentando entre eles duas decalagens capitais, responsáveis que serão pelo processo de hierarquização e rebaixamento do produto da cultura dominada (SANTIAGO, 1982, p. 20-1).

Com pensamento similar ao manifestado por Silviano Santiago, Tânia Carvalhal (2007) considera que tão importante quanto estudar as semelhanças entre textos, é ressaltar as suas eventuais diferenças, e que segundo ela, aqueles estudiosos que, ao lidarem com estudos comparados valorizam apenas as semelhanças e a noção de fonte/influência, além de limitar a investigação, restringem também o seu alcance. Para ela:

Ao aproximar elementos parecidos ou idênticos e só lidando com eles, o comparativista perde de vista a determinação da peculiaridade de cada autor ou texto e os procedimentos criativos que caracterizam a interação entre eles. Enfim, deixa de lado o que interessa. Paralelamente, ao preconizar a idéia de “filiação”, a

definição se ampara num conceito de *tradição* no qual a cronologia (ou antecipação) se converte em critério dominante e expressão de excelência, como prova de originalidade. (CARVALHAL, 2007, p. 31)

Compreendendo que o tema da infância humilhada, pelo seu caráter extremamente perturbador, tem sido reiteradamente tematizado ao longo da modernidade, formando, assim, um conjunto textual, caracterizado, também, pela multiplicidade de vozes ou polifonia textual, no sentido que Bassnet emprega essa expressão, “Em todo lugar há conexão, em todo lugar há ilustração. Nenhum simples evento, nenhuma simples literatura é compreendida adequadamente sem que haja uma relação com outros eventos ou com outras literaturas” (BASSNET, 1993, p. 21) (tradução livre), buscaremos não apenas as semelhanças e diferenças entre as narrativas de Charles Dickens e Jorge Amado, mas também ressaltar, embora sem aprofundamento, as relações de proximidade temática das narrativas, **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, com outras importantes obras da literatura ocidental, a exemplo de **Os Miseráveis** e **O Homem que ri** de Victor Hugo, **Os Demônios**, de Dostoiévski, **Germinal**, de Zola, dentre outras que serão oportunamente citadas, em seguida.

Em uma leitura superficial das obras por nós analisadas, podemos ressaltar a coincidente indignação dos narradores em face do abandono infantil. Essa indignação, primeira afinidade entre as obras, aproxima solidariamente tanto o narrador de Dickens, quanto o narrador de Jorge Amado, do mundo infantil, como demonstram as passagens a seguir:

Infelizmente a filosofia experimental da mulher, a cujo cuidado protetor Oliver foi entregue, resultado semelhante se colhia geralmente da aplicação do seu sistema; porque, no momento preciso em que uma criança houvesse conseguido existir com a menor porção possível do mais fraco alimento, sucedia, perversamente, em oito casos e meio de cada dez, que ela adoecesse de fome ou frio ou caísse no fogo por negligência, ou ficasse meio sufocada com um ataque. E, em qualquer desses casos, o pequeno miserável geralmente era chamado para o outro mundo, a fim de reunir-se aos seus pais que não tinha conhecido neste. (DICKENS, 1983, p. 18).

Mas o Sem-Pernas não compreendia que aquilo pudesse bastar. Ele queria uma coisa imediata, [...]. Que o livrasse também daquela angústia, daquela vontade de chorar que o tomava nas noites de inverno. Não queria o que tinha Pirulito; [...]. Queria alegria, uma mão que o acarinhasse, alguém que com muito amor o fizesse esquecer o defeito físico e os muitos anos (talvez tivesse sido apenas meses ou semanas, mas para ele seriam sempre longos anos) que vivera sozinho nas ruas da cidade, hostilizado pelos homens que passavam, empurrado pelos guardas, surrado pelos moleques maiores. Nunca tivera família. Vivera na casa de um padeiro a quem chamava “meu padrinho” e que o surrava. (AMADO, 1970, p. 42).

A adesão afetiva dos narradores pelas crianças abandonadas em suas sociedades pode ser observada na própria organização das obras, a exemplo do uso da ‘pluralidade

vocal', que permite, aos dois autores, dar voz às personagens infantis, abrindo, assim, suas narrativas à expressão do Outro, conforme observamos nos fragmentos a seguir:

Noah era um pupilo da Assistência, mas não era órfão do asilo. Não era filho da cegonha, porque podia remontar sua genealogia até seus pais, que viviam ali perto; sua mãe era lavadeira, e o pai, um soldado bêbado, reformado, com uma perna de pau e uma pensão diária de dois *pence* e meio. Os rapazes da vizinhança tinham, de há muito, o hábito de alcunhar Noah nas ruas públicas com ignominiosos epítetos [...] e Noah sofria-os sem resposta. Mas, agora que a fortuna tinha lançado no seu caminho um órfão sem nome, para o qual até os mais vis podiam apontar o dedo com desprezo, descarregava sobre ele suas amarguras.

– Ei, asilado – começou Noah –, como está tua mãe?

– Morreu – respondeu Oliver; é melhor que não fales nela!

– De que morreu ela, asilado? – perguntou Noah.

– De dor no coração, disseram-me algumas das nossas velhas enfermeiras – replicou Oliver, [...]

Sabes bem – continuou Noah, [...]. Mas deves saber, asilado, que tua mãe era uma mulher decaída e má.

– Que foi que disseste? – perguntou Oliver, voltando rapidamente os olhos para ele. (DICKENS, 1983, p. 50; 61-2).

Boa-Vida meteu a unha negra, rasgou a bolha. Depois espiou o braço: estava cheio. Por isso sentia tanto calor, um amolecimento no corpo. Era febre da bexiga. A cidade pobre estava assolada de bexiga. Os médicos diziam que a epidemia já estava declinando, mas ainda assim eram muitos os casos, todos os dias ia gente para o lazareto. Gente que não voltava, pensou Boa-Vida. [...]. Acendeu um cigarro. Andou para o trapiche. Só o Professor estava. [...]. Professor viu quando ele entrou:

– Passa um cigarro, Boa-Vida.

Boa-Vida jogou um. Chegou no seu canto, fez uma trouxa com seus trapos. Professor ficou espiando aquele movimento:

– Tu vai embora?

Boa-Vida andou até ele com a trouxa debaixo do braço:

– Tu não diz a ninguém... Só a Bala...

– Pra onde tu vai?

O mulato riu:

– Pro lazareto...

Professor olhou os braços cheios de bolhas, o peito. (AMADO, 1970, p. 175-76).

A obra de Charles Dickens critica, comove e denuncia os comportamentos puritanos da sociedade inglesa da época. Assim, sua preocupação, ao representar a sociedade vigente, através da literatura, era muito mais com os problemas e males sociais trazidos pela industrialização e a corrupção do poder do dinheiro, do que mostrar o ideal vitoriano de crescimento econômico.

A obra de Jorge Amado, escrita na década de 1930, além de ressaltar, embora que de maneira sutil, o início dos movimentos sociais e das organizações sindicais, demonstra de alguma forma, a existência das contradições da época, ou seja, adere à idéia de que o Brasil era um país controlado por uma minoria rica, voltada para seus próprios interesses, mesmo que à custa do sofrimento das classes menos favorecidas.

Apesar de distantes no tempo e no espaço, as obra de Charles Dickens e Jorge Amado, se aproximam por ‘materializar’ a indignação destes no que concerne ao sofrimento infantil, ao mesmo tempo em que destacam a tradição da iniquidade social como tema literário.

2.3 – Caminhos literários dos autores.

Sabe-se que tanto Charles Dickens quanto Jorge Amado dedicaram boa parte dos seus escritos à produção dos chamados ‘romances humanitários sociais’⁵, já que eles demonstravam em muitas das suas obras uma clara preocupação com as crises sociais e com a observação dos costumes, como se estivessem elaborando diagnósticos históricos das suas épocas. Em seus romances **Oliver Twist** e **Capitães da Areia** as críticas em relação ao abandono, à violência e à humilhação sofrida pelas crianças, sobretudo as de rua, (principal laço que aproxima os escritores), apresentam-se bastantes incisivas, além de serem consideradas pioneiras nas épocas em que os romances foram publicados. Essas críticas e inquietações são principalmente materializadas nas vozes dos narradores, que ora assumem seus próprios discursos críticos, às vezes com toques de ironia, ora oferecem suas vozes a outras personagens da narrativa, que apresentam afinidades com o seus pensamentos, numa espécie de ‘discurso dialógico’⁶, de forma que, suas insatisfações sejam externadas.

Na comparação que estabelecemos entre os caminhos literários de Charles Dickens e Jorge Amado, detectamos algumas coincidências que ressaltamos a seguir.

A primeira delas é que Amado (1912 - 2001) nasceu exatamente cem anos após Dickens (1812 - 1870); depois, a primeira ‘narrativa’ de Amado, o romance **O País do Carnaval** (1931), foi publicado exatamente cem anos após Dickens rabiscar seus primeiros escritos, que mais tarde como jornalista e ‘escritor de crônicas’, tem o seu primeiro conto, **A Dinner at Poplar Walk**, publicado em 1833, na revista *Monthly Magazine*. No entanto, a mais importante coincidência que detectamos, é o fato de que os dois romances que escolhemos como corpus para nossa análise, **Oliver Twist** (1837) e **Capitães da Areia** (1937), além de estabelecerem um diálogo extremamente estreito na sua temática, foram escritos, exatamente, cem anos um após o outro.

⁵ Conforme Antonio Candido (2004, p.182)

⁶ Cf. Paulo Bezerra In: Prefácio de M. Bakhtin. **Problemas da Poética de Dostoiévsk**, Forense, 2008.

Afora esses importantes eventos que coincidem, podemos ressaltar ainda, o fato de terem sido os dois, criadores de grandes obras literárias e de famosas personagens que ainda hoje são conhecidas do público, a exemplo do próprio *Oliver Twist* e *David Copperfield*, personagens de Dickens, e *Gabriela e Dona Flor*, criações de Amado. Soma-se a isso, o fato de serem, Dickens e Amado, escritores com ideais de tendências socialistas, e que se utilizaram, em muito, dos seus escritos para manifestar suas insatisfações para com suas sociedades e, denunciar as injustiças sociais que ocorriam nas suas épocas.

Charles John Huffam Dickens ⁷, nasceu em 7 de fevereiro de 1812, em Landport, perto de Portsmouth, Inglaterra. Segundo filho dos oito que seus pais tiveram, desde muito cedo o garoto participou e vivenciou difíceis situações de privações financeiras, tendo este, inclusive, que começar a trabalhar muito cedo para ajudar no orçamento familiar. O pai, funcionário da Pagadoria da marinha, era de origem humilde - filho de um casal de criados - e casou com a filha de outro funcionário um pouco mais categorizado. Como seu pai sempre tivera problemas com a justiça, em razão de suas crescentes e incessantes dívidas, entre 1814 e 1823, o pequeno Dickens, juntamente com sua família, viveu uma verdadeira peregrinação de mudanças entre Londres, Chatham, Camdem Town e outras cidades. Durante este período de cerca de nove anos, o garoto que ajudava a mãe nos trabalhos de casa, também frequentou a escola e perambulou muito, principalmente, pelos bairros excêntricos de Londres, cenas que mais tarde viriam a ser retratadas em muitas das suas obras.

Em princípios de 1824, quando tinha doze anos apenas, o pai foi preso por dívidas, e a família foi viver com ele na prisão de Marshalsea, pois era costume da época. Diante dessa situação, o garoto emprega-se, pouco tempo depois, em uma fábrica, como rotulador de garrafas, e passa a viver, como hóspede, numa pensão de Camden Town e, mais tarde, muda-se para Southwark, um bairro de Londres, e aos domingos, ia visitar o pai na prisão. Tudo isso ele relata e descreve em seus romances; o pai é o imortal Mr. Micawber de **David Copperfield**, em que a fábrica soturna também é representada; Marshalsea é sombriamente descrita em **Little Dorrit**, a hospedeira de Camden Town será Mrs. Pipchin de **Dombey and Son**. Dickens frequenta durante dois ou três anos, uma escola comercial, e emprega-se em 1827, num cartório de advogados, cena que reaparecerá nos seus livros.

⁷ Este nosso texto é baseado nos escritos de Jorge de Sena (1963), Alexander Meireles Silva (2006), e Antony Burgess (2006). Ver bibliografia desse trabalho.

No fim daquele ano, tendo aprendido taquigrafia, Dickens trabalha durante dois anos em um tribunal, e passa a ler avidamente na Biblioteca do Museu Britânico. Mas, o que ele queria mesmo era ser ator, pisar o palco, um dos seus sonhos que vem a se realizar mais tarde, quando ele começa a percorrer o mundo de língua inglesa, fazendo leituras espetaculares de suas obras.

Em 1832, inicia sua carreira jornalística, e no ano seguinte, publica de forma anônima, o seu primeiro conto, pelo *Monthly Magazine*. Nos anos que se seguem Dickens, ainda anonimamente, publica outros contos, e em finais de 1835 e inícios de 1836, com o pseudônimo de Boz, lança seu primeiro livro de crônicas e contos, intitulado **Sketches by Boz** (Esboços de Boz).

Em 1836, dois dias antes do seu casamento realizado em 2 de abril, é publicado o primeiro capítulo, em fascículo mensal, de **Pickwick Papers** (As aventuras do Sr. Pickwick), obra que é lançada completa no início do ano seguinte. Em 1837, Dickens, na mesma modalidade dos fascículos mensais, publicou o seu terceiro romance: **Oliver Twist**. A gratuidade humorística e o caráter recreativo presentes nos dois primeiros romances desaparecem para ceder o lugar às idéias e posicionamentos críticos - que seria daí em diante a preocupação fundamental de Dickens - às injustiças sociais. Esses ataques críticos, porem são conduzidos romanescamente pela apresentação de figuras e de situações, cujo ridículo, cuja mesquinhez, cujas misérias são amplificadas pelo humor ou pelo patético que as tornam, bem mais do que vivas, tipos inesquecíveis, sugestivos e impressionantes. O realismo de Dickens, todavia, se não recua perante aspectos sórdidos, transforma-os o suficiente para não repelir os leitores do tempo; e estes aceitaram a crítica social dickensiana, mais pela força das criações do que pela expressiva denúncia das condições então vigentes nas baixas classes da sociedade. O seu combate foi principalmente dirigido em favor das possibilidades de ascensão de toda a gente ao gozo pleno de direitos iguais - e essa ascensão, que era sonho de todas as classes em uma sociedade burguesa, sobretudo, fez com que o público se reconhecesse, para bem ou para mal, nas criações de Dickens.

Em 1838-9, publica mais um romance, **A vida e Aventuras de Nicholas Nickleby**, ao qual se seguem **Old Curiosity Shop** (A Loja de Antiguidades) (1840), um dos mais comoventes, e **Barnaby Rudge** (1841), em que as lutas sociais constituem audaciosamente o centro da obra. A popularidade de Dickens é imensa em ambas as margens do Atlântico, e ele, em 1841, faz uma viagem triunfal aos Estados Unidos. Dessa viagem resultaram duas obras: o **American Notes** (Notas americanas) (1841) e um

romance **Martin Chuzzlewit** (1843-4), em que são satirizados muitos mitos americanos. A publicação dessas duas obras ofendeu o público dos Estados Unidos, e só anos depois Dickens lá reconquistou a consideração dos leitores. Em 1843, publica também **Christmas Carol** (Conto de Natal), o primeiro dos seus **Christmas Books** (Livros de Contos de Natal), que seriam mais tarde reunidos em um só volume em 1852.

Em 1844, Dickens faz, como todo inglês que se preza, a sua viagem à Itália, da qual resultam **Pictures of Italy** (Retratos da Itália) (1846); e até 1848 são publicados os restantes “Christmas Books” – **The Chimes**, **The Battle of Life** e **The Haunted Man**. Neste mesmo ano, Dickens visita a Suíça, onde escreve mais um romance, **Dumbey and Son** (1845-8). De regresso a Inglaterra, aparecem sucessivamente alguns dos maiores romances: **David Copperfield** (1849), considerado sua biografia romantizada, **Bleak House** (a Casa Soturna) (1852) que é de todos um dos mais sombrios e mais solidamente construídos, **Hard Times** (Tempos Difíceis) (1854) e **Little Dorrit** (Pequena Dorrit) (1857-8). Em 1856, rico, célebre, adorado, Dickens compra, nos arredores de Londres, Gadshill Plae, onde se fixará em 1860.

Entre 1849 e 1869, Dickens chegou a editar duas revistas: **Household Words** (1849-1858), e **All the Year Roud** (1859-1869), nas quais publicou vários dos seus escritos. É nessa última revista que ele publica **A Tale of Two Cities** (História de Duas Cidades) (1859), incursão histórica no mundo da Revolução Francesa, escrita sob a influência do seu amigo Carly. É também na mesma revista que ele publica **Great Expectations** (Grandes Esperanças) (1861), para muitos críticos o mais profundo e perfeito dos romances. Em 1864-5 é publicado mais outro: **Our Mutual Friend** (Nosso Amigo Comum). Problemas de saúde e um acidente ferroviário vieram a fragilizar bastante a sua saúde, forçando-o a suspensão das exposições e leituras em público. Em 1869, começa a escrever outro romance, **The Mystery of Edwin Drood**, cuja conclusão, a sua morte súbita, por ataque cardíaco, interrompe em 9 de junho de 1870, e que, segundo os críticos, possivelmente seria ainda mais belo do que **Great Expectations**.

A personalidade de Dickens é extremamente rica e complexa, bem mais complexa do que, hábil e prudente, isso ele deixou transparecer nas obras. Não fossem as reticências e o puritanismo vitorianos, e não ansiasse tanto Dickens pela aceitação do público, teria ele ido mais longe, ou não teria sido tão equilibrada, a sua visão dos aspectos tenebrosos e sinistros da vida e da sociedade, pelo gigantismo das criações transbordantes de humor, que, fornecendo aos leitores motivos de indignação moral, os aliviam pela emoção sentimental ou pela pura diversão. Contudo, com todas as reservas devidas às suas

deficiências, Dickens é um escritor incomparável. Ante um criador como ele, a crítica fica perplexa: à semelhança de Balzac, tem defeitos que dificilmente uma análise estética perdoa. Mas tudo ele destaca e transcende no fervor de uma humanidade larga e sensível, e de uma arte que, apesar de tudo, soube evoluir e educar-se até escrever algumas das mais extraordinárias obras de ficção de todos os tempos (Cf. SENA, 1963, p. 309).

Originário das camadas populares inglesas, Charles Dickens testemunhou e vivenciou os mais negativos aspectos da ‘prosperidade vitoriana’, representados pela luta desigual entre o capital e o trabalho. Tal luta seria expressa pela ‘acumulação’, imperativa das sociedades burguesas; pela ‘alienação’, um dos conceitos centrais da teoria marxista, na qual se pontua o estranhamento dos trabalhadores em face dos produtos de suas atividades; pela ‘mais-valia’, forma específica que assume a exploração sob a produção capitalista, em que o excedente toma forma de lucro e a exploração resulta do fato da classe trabalhadora produzir um produto líquido que é vendido por valores muito acima dos seus salários (Cf. MARX, 1987, p. 94-125).

Tais questões seriam desvendadas pela obra de Charles Dickens, principalmente pelos seus textos **Oliver Twist** (1837), **David Copperfield** (1849), **Bleak House** (1852), **Hard Times** (1854), **Great Expectations** (1861), numa leitura de oposição ao discurso ideológico das classes dominantes inglesas que exigiam, das classes trabalhadoras, o apoio ao projeto imperialista britânico de se firmar como liderança econômica mundial, à custa das classes trabalhadoras, conforme anota Klingopulos, em sua leitura de Dickens:

As classes trabalhadoras inglesas eram altamente exigidas a fim de apoiar o crescimento econômico e o nível de produção que a nação inglesa deveria alcançar para se firmar como potência econômica mundial da época. As pessoas eram condenadas a todos os tipos de exploração, pobreza, excessivas jornadas de trabalho, condições subumanas de moradias, o que acarretava, inclusive, uma baixa expectativa de vida. Dickens também enxergava na modernização dos meios de produção, através da mecanização, por exemplo, uma forma de aumentar ainda mais a distância entre a classe burguesa e a operária, onde a segunda era cada vez mais oprimida pela primeira, o que, em sua opinião, fragilizava ainda mais sentimentos como solidariedade e generosidade, e fortalecia o isolamento e a exclusão, sobretudo das pessoas menos favorecidas (KLINGOPULOS, 1982, p. 60) (tradução livre).

Em uma leitura recente, o crítico Steven Marcus (1993) se debruçaria sobre **Oliver Twist**, reconhecendo, nessa tessitura dickensiana, os traços de indignação de seu autor ante a degradação infantil, no universo da Modernidade. Em 2002, a crítica brasileira, se voltaria para **Oliver Twist**, através de Ricardo Lísias. Em sua leitura, Lísias reconhece a qualidade romanesca dessa obra, enquanto endossa a perspectiva geral de que

Dickens procurou, conscientemente, dar voz aos humilhados ingleses, especialmente às suas crianças, em seu trabalho artístico:

Escrito nas primeiras décadas do século dezenove, portanto há pouco menos de duzentos anos, *Oliver Twist* denunciava, através da habilidade romanesca de Charles Dickens, o miserável cotidiano das camadas mais pobres da Inglaterra. [...] Se na Londres de 1830, crianças eram exploradas por bandidos, mendigos se amontoavam nas ruas e o abismo social era enorme, os mesmos problemas se repetem em qualquer grande cidade brasileira, com o triste agravante de que hoje parece que já não há mais escritores preocupados com tal realidade (LÍSIAS, 2002, p. 21).

Para Burgess (2006), os escritos de Dickens são verdadeiros ‘relatórios de denúncias’ contra a sociedade burguesa que se alimentava, principalmente, do ego/ísmo/centrismo, do preconceito e da exploração das camadas menos favorecidas da população.

O mundo criado por Dickens é acima de tudo uma Londres de pesadelo com restaurantes baratos, prisões, escritórios de advogados e tavernas escuras, esfumaçadas e frias, mas muito vivas. Os romances de Dickens são todos animados por um sentido de injustiça e do erro pessoal; ele está preocupado com os problemas do crime e da pobreza, mas não parece acreditar que essas questões possam ser melhoradas pela legislação e pelas reformas – tudo depende do indivíduo, particularmente do filantropo rico [...]. Se ele tem alguma doutrina, é a do amor (BURGESS, 2006, p. 219).

Momentaneamente deixaremos de lado a trajetória literária de Charles Dickens, e passaremos a voltar nosso olhar para a obra do escritor brasileiro Jorge Amado⁸.

Jorge Amado é sem dúvida alguma, um dos mais famosos e conhecidos autores brasileiros e não apenas escritor, mas também político que participou ativamente da vida política brasileira, tanto em seus livros como fora deles. Amado viveu intensamente os debates políticos que afetaram o Brasil e o mundo ocidental nos anos 30, 40 e 50 do século XX. Não apenas militou no Partido Comunista do Brasil (PCB) - quando chegou inclusive a eleger-se deputado federal -, como colocou até mesmo sua obra literária à disposição da “causa vermelha”.

Nascido em 1912, em Itabuna, em uma fazenda de cacau nas proximidades de Ferradas, no sul da Bahia, e como todos os filhos de patrões, é bem provável que quando pequeno, tenha brincado com os negrinhos, escutado as histórias dos velhos, ou então, sonhado, na hora em que o canto dos colonos e dos camaradas, ao cair da noite contava as proezas dos homens, mulheres, e até a valentia dos bandidos, e vingadores das injustiças, no sertão.

⁸ Este nosso texto é baseado nos escritos de Alfredo Wagner B. de Almeida (1979), Alice Raillard (1990), Eduardo de A. Duarte (1996), Mario César M. Melo (2009), Marcel Lúcio Matias Ribeiro (2011), Miécio Táti (1961), Roger Bastide (1972). Ver bibliografia desse trabalho.

Filho de fazendeiros, Jorge Amado desde cedo foi considerado rebelde, fugiu do colégio interno onde vivia em Salvador quando tinha 13 anos de idade e viajou por dois meses pelo interior da Bahia, conforme nos relata o próprio Amado, em entrevista concedida à Raillard (1990):

Estive lá dois anos, 1923 e 1924, e, em 1925, ao voltar das férias, como eu não conseguia de meus pais que me tirassem dali, fugi do colégio. Então parti sozinho, atravessei todo o sertão da Bahia até Sergipe, onde morava meu avô, o pai de meu pai. Foi uma experiência extraordinária (RAILLARD, 1990, p. 31).

Muito provavelmente, Amado teve como seus maiores professores esses homens do povo, negros, mulatos, ‘cabras’ e outros, com quem conviveu, pois não suportando os professores e a educação tradicional que lhes impuseram no internato, resolveu fugir, o que lhe pareceu bem ‘prazeroso’, como vimos no fragmento. Também é bastante provável que essa experiência vivendo sozinho pelas ruas da Bahia aos treze anos pode ter sido um dos fatores que o levou a interessar-se pelas crianças de rua.

Considerado o maior representante na literatura brasileira do romance social, a primeira fase da obra de Jorge Amado é dedicada à defesa dos ideais do proletariado. Aos quinze anos, Jorge Amado começou a trabalhar em um jornal e aos dezoito publicou seu primeiro romance, **O País do Carnaval** (1931-2), que é seu primeiro grito de revolta. O Brasil é conhecido como um país alegre, um país de festas, o país do carnaval. Contudo, na visão do escritor, tudo isso não passa, infelizmente, de uma espécie de compensação, de mascaramento do sofrimento do povo, que é na verdade ‘um povo miserável, subalimentado, explorado’. No ano seguinte, Jorge Amado publica **Cacau** (1933). Inspirado em lembranças da infância, o texto é considerado pela crítica, muito mais do que um romance propriamente dito, um ‘documento sociológico’, pois apresenta descrições dos trabalhadores rurais, embrutecidos por um impiedoso sistema de produção que não lhes deixa outro caminho a não ser o álcool, o sexo e a violência. Com **Suor** (1934), o autor nos traz do campo para a cidade. Saídos do campo - onde aqueles trabalhadores rurais, atingidos pela falta de trabalho, e não conseguindo mais suportar a opressão dos ‘senhores feudais’-, buscam na cidade uma vida que eles acreditam ser mais feliz, mas nada encontram além de outra exploração, e a continuação da miséria.

Em 1935, Amado fecha o seu primeiro ciclo de romances ao lançar **Jubiabá**, livro que é considerado uma das suas obras-primas. Primeiramente, por sua forma que faz uma retomada da própria técnica da literatura oral negra, onde um improvisador canta e há um coro que responde. No texto, o negro Antônio Balduino, personagem central, faz o

papel de 'solista', e tem seu canto respondido pelo coro das personagens secundárias, os soldados, os carregadores, os operários, negros, mulatos ou brancos, igualados pelas mesmas condições de pobreza (Cf. BASTIDE, 1972, p. 45).

É inegável os ecos que certos romances de escritores europeus mostram-se presentes nos escritos de Amado.⁹ Em **Jubiabá** é difícil não observar as semelhanças, quer sejam propositais, ou não, com **Os Miseráveis** de Victor Hugo. Pode-se notar a semelhança entre Fantine e Lindinalva, as duas tornam-se prostitutas para poder sustentar seus filhos; as duas mesmo tendo sido prostitutas são amadas por homens que as vêem com dignidade. Os dois livros apresentam crianças de rua, e os dois livros mostram a insurreição do povo contra seus opressores: em **Jubiabá** os trabalhadores grevistas; em **Os Miseráveis**, os estudantes revoltosos (Cf. MELO, 2009, p. 33).

É importante lembrar que, no ano da publicação de **Jubiabá** (1935), a Alemanha estava 'contaminada' pelas idéias de Hitler, que contavam com muitos simpatizantes no Brasil, principalmente no governo, que se dispunha a criar uma imagem branca do país.¹⁰ Já no primeiro capítulo de **Jubiabá**, o narrador de Amado descreve uma luta de boxe entre um lutador negro, Antônio Balduíno e um lutador alemão, representante da raça superior defendida por Hitler. Nessa luta, o alemão é derrotado pelo negro. Como se isso não fosse suficiente para provocar o governo, Amado também apresenta em **Jubiabá** o candomblé, a religião dos africanos, quando a única religião legal no país nos anos 30 era a católica.¹¹ Contudo, as maiores provocações foram, sem dúvida, além do tratamento do negro, não mais como o 'outro', mas como um ser humano pleno; a história do amor de Balduíno e Lindinalva, uma mulher branca, outro caso até então inédito na literatura brasileira e tratado pela sociedade brasileira da época como tabu¹²; a exposição da miséria e incompetência das autoridades no que diz respeito às classes mais baixas, em especial os meninos de rua, e o despertar nas pessoas da consciência das lutas de classe (Cf. MELO, 2009, p. 32-4).

9 Conforme Alice Raillard, p. 40 e 99. Ver bibliografia deste trabalho.

10 De acordo com Ana Dietrich, o partido nazista brasileiro (1928-1938) estava inserido em uma rede de filiais deste partido instaladas em 83 países do mundo e comandadas pela Organização do Partido Nazista no Exterior, cuja sede era em Berlim. O grupo instalado no Brasil teve a maior célula fora da Alemanha com 2900 integrantes sendo estruturado de acordo com regras e diretrizes do modelo organizacional do III Reich.

11 De acordo com Mário César Melo, quando eleito deputado federal pelo PCB, em 1949, Amado apresentou no Congresso Nacional a lei que permitia a liberdade de religião no Brasil.

12 Em **Razão, cor e desejo**, Laura Moutinho revisa alguns romances clássicos da literatura brasileira, que abordam relacionamentos afetivo-sexuais inter-raciais, a exemplo de **O cortiço** de Aluísio Azevedo e **O bom crioulo** de Adolfo Caminha, ambos do período naturalista. Em **Jubiabá**, de Jorge Amado, ela conclui que fica patente que o par 'homem negro'/'mulher branca' é um contato 'tabu' porque irrealizável no período em que foi escrito.

Sobre essas marcantes características da obra amadiana, Bastide (1972), comenta:

Encontraremos sempre na obra de Jorge Amado esta aliança feliz do mais cru realismo com o mais puro lirismo. Em segundo lugar, por seu tema, que consegue fundir numa mesma unidade harmoniosa o documento sociológico e a reivindicação revolucionária, pois Antônio Baduino, numa busca que visa a salvação do seu povo, passará da religião africana dos *candomblés* à consciência da luta das classes, tal como se exprime através da greve operária da qual, nas últimas páginas do livro, ele se torna líder (BASTIDE, 1972, p. 46).

Ao analisar os escritos do autor baiano, em um dos seus ensaios, o crítico Antonio Candido detecta um movimento dialético na obra de Amado que oscila entre a poesia e o documento. Para Candido:

Se encararmos em conjunto a sua obra, veremos que ela se desdobra segundo uma dialética de poesia e do documento, este tentando levar o autor para o romance social, o romance proletário que ele quis fazer entre nós, a primeira arrastando-o para um tratamento por assim dizer intemporal dos homens e das coisas (CANDIDO, 2004, p. 44).

A percepção de Candido abarca os dois polos entre os quais a obra de Jorge Amado busca um equilíbrio, principalmente no que diz respeito aos escritos da primeira fase do autor, quando Amado usa técnicas de narrativa folhetinesca para conferir o caráter literário à sua obra, mas não esquece a missão de dar voz aos oprimidos e de lutar por um mundo mais justo. A busca pela realidade e a denúncia da desigualdade social, da miséria e da exploração são fatores que permeavam de forma constante a geração do romance de 30. Porém, no caso de Amado, há um ingrediente a mais: a ideologia comunista, que influencia diretamente a produção literária do escritor. A direção do Partido Comunista, de Moscou, ditava normas para o procedimento artístico com o intuito de que os ideais socialistas fossem conhecidos e seguidos pelo povo. Amado, naquele momento, incorporou esse elemento a sua obra e percebia a literatura como uma expressão que deveria, acima de tudo, servir para conscientizar as pessoas sobre a causa comunista (Cf. RIBEIRO, 2011, p. 4).

Nesse passeio, embora polêmico, de ida e volta que o autor realiza, entre a poesia lírica e o documento objetivo, surgem **Mar Morto** em 1936, avaliado por alguns críticos como ‘um longo poema em prosa’, e **Capitães da Areia**, em 1937, considerado uma espécie de documentário sobre a infância abandonada e a formação dos bandos infantis. Quanto ao terceiro volume desta nova série, **Terras do Sem Fim** (1942), é consensualmente consagrado, pela crítica brasileira, como a obra-prima de Amado, pois realiza a síntese perfeita entre o documento, de um lado, e a poesia, de outro. A obra

constitui o auge deste segundo ciclo de romances e é considerado um romance histórico. Na verdade, o romance conta a última luta pela posse da terra na zona do cacau. É a luta dos homens ligados à terra, em razão da sua sujeição.

Assim, para consolidar essa transposição de ‘romance proletário’ para ‘epopéia do povo’, novo caminho de escrita trilhado por Amado, surgem **São Jorge dos Ilhéus** (1944), **Seara Vermelha** (1946) e **Os Subterrâneos da Liberdade** em 1954.

Ao escrever **São Jorge dos Ilhéus**, Amado passa da descrição do ‘feudalismo rural’ à descrição do ‘capitalismo urbano’. Assim, o livro não teve a aceitação pelo público, como era esperado. De acordo com Bastide (1972), acredita-se que, Amado parecia não conhecer o ‘sistema’ urbano tão bem como o rural, e por essa razão, o romance não foi tão bem recebido pela crítica. Já **Seara Vermelha** conta a vida de camponeses do sertão da Bahia que, para escapar da vida miserável de fome e privações que levam, resolvem mudar-se para São Paulo, lugar que eles consideram a ‘terra de Canaã’. Inicialmente, os retirantes deslocam-se em carroças, muitas vezes puxadas por animais tão magros, quase mortos de fome. Depois, passam a usar barcos, para navegar ao longo do rio São Francisco. Na última parte da história, a da migração desses seres sujos, maltrapilhos, doentios e vivendo na mais imunda promiscuidade, a estrutura da epopéia é consolidada (Cf. BASTIDE, 1972, p. 51). A obra **Os Subterrâneos da Liberdade**, cujos três volumes que a compõe - **Os ásperos tempos**, **Agonia da noite** e **A luz do túnel** -, constituem a primeira parte de uma trilogia projetada, que segundo críticos, seria a aplicação do ‘realismo socialista’ apregoado pelo escritor. Após o lançamento da obra, instaura-se uma discussão que, embora já tivesse sido timidamente manifestada em análises relativas à obra do autor, ainda não se consolidara como o melhor recurso para a compreensão daquele determinado momento de sua trajetória literária. Um pouco antes de publicar **Os Subterrâneos da Liberdade** (1954), Amado lança uma espécie de ‘relatório de experiências de viagens’, no qual, ele demonstra sua simpatia pelo mundo socialista. Em **O mundo da paz** (1951), Jorge Amado relata a sua vivência na União Soviética e em outras repúblicas socialistas no inverno de 1948 e 1949. A viagem foi empreendida a convite da União dos Escritores Soviéticos. O escritor, no período militante comunista ativo, com essa narrativa, pretendia mostrar aos brasileiros como funcionava o mundo socialista (mundo da paz), pois, segundo ele, a imprensa nacional era altamente tendenciosa ao imperialismo capitalista. Anos depois, em seus escritos autobiográficos **O menino Grapiúna** (1981) e **Navegação de cabotagem** (1992), Amado reconheceu os

aspectos falhos existentes na utopia comunista e ponderou sobre sua desilusão e descrença em relação aos líderes comunistas.

Com **Gabriela, Cravo e Canela** (1958), Amado inaugura uma nova fase na sua carreira de escritor. Começa assim a dissipar-se, no plano literário, a situação duvidosa que o envolvia e perdurava desde outubro de 1956, data da carta que deu início ao seu ‘desalinhamento’ com as idéias da direção do seu partido e, por conseguinte, com as doutrinas do ‘realismo socialista’. O livro, que refletia o discurso de uma mudança no pensamento de um autor consagrado como Amado, de 46 anos e com mais de dez livros publicados, tornou-se desde logo objeto de intensas e veementes polêmicas. As interpretações, como um todo, vão necessariamente estabelecer uma relação entre a qualidade artística do livro e as novas concepções políticas do autor. O aprimoramento de seu padrão literário ou a sua inferioridade ante a obra anterior deriva, no entendimento dos diversos críticos, e são interpretadas, como um rompimento com os critérios do ‘realismo socialista’ (Cf. ALMEIDA, 1979, p. 245).

Após a publicação de **Gabriela, Cravo e Canela**, Amado intensifica o lançamento de outros romances no mesmo estilo, como se querendo consolidar seu novo ciclo de produção literária. Vieram então **A Morte e a Morte de Quincas Berro D’Água** (1961), **Velhos Marinheiros** (1961), **Os Pastores da Noite** (1964), **Dona Flor e seus dois maridos** (1966), **Tenda dos Milagres** (1969), **Tereza Batista, cansada de guerra** (1972), **O gato malhado e a andorinha Sinhá** (1976) e **Tieta do agreste, pastora de cabras** (1977).

Assim como entre o primeiro e o segundo ciclos não há ruptura absoluta e sim um aprofundamento, também entre o segundo e o terceiro ciclos seria fácil estabelecer uma continuidade: o realismo maravilhoso, o romance social e a poesia épica que se prolonga de 1954 até 1970. Entretanto, a partir de **Dona Flor e seus dois maridos**, surge um elemento novo, que ainda não aparecera em seus romances, nos quais até então dominava o drama, esse elemento é o humor. A crítica à burguesia toma assim, uma nova forma: a caricatura da pequena classe média originada das grandes famílias decadentes, mas que ainda conservavam todos os preconceitos de origem. Embora a epopéia continue sendo tema de algumas das suas obras, esta retrata, na verdade, as aventuras dos vagabundos voluntários, dos contestadores por amor à liberdade, epopéia daqueles que rompem com o mundo dos preconceitos, das aparências e das boas maneiras, para encontrar a verdadeira vida, que só pode ser a do povo. A obra artística de Jorge Amado consistiu - conforme atesta o sucesso dos seus romances que foram traduzidos para

diversos outros idiomas -, em transformar uma categoria regional bem caracterizada, o Nordeste brasileiro, numa categoria universal (Cf. BASTIDE, 1972, p. 51-3).

2.4 – Literatura e violência: temática em destaque pelos autores

Entendemos que qualquer pessoa, mas especialmente uma criança, em razão da sua ‘fragilidade’, ao ser privada de qualquer um dos seus direitos básicos (saúde educação, bem-estar familiar, liberdade de poder desfrutar os prazeres da vida etc.), é vítima de um ato de violência e certamente, sente-se profundamente ofendida e ultrajada na suas dignidade e decência. Para que possamos analisar e estabelecer um cotejo dentro do nosso trabalho de pesquisa sobre a representação da violência exercida contra a criança, nas obras estudadas **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, necessário se faz, primeiramente, que entendamos o conceito de ‘violência’ sob a ótica de alguns estudiosos e teóricos do assunto.

Sabe-se que a violência é um fenômeno que existe desde os primórdios da raça humana. Portanto, por não ser um fenômeno novo, não podemos considerá-la como um mal típico dos tempos modernos. Bem ao contrário, registros históricos podem provar sua longa jornada ao longo da própria História da Humanidade. Entretanto, o que nos interessa aqui é mostrar como este elemento da vida humana aparece em uma determinada manifestação artística, neste caso, nas obras literárias em estudo. Para isso, traçaremos um caminho que vai da definição teórica do termo ‘violência’, até sua manifestação no ‘imaginário’, que é a representação prática das vivências sociais.

Desse modo, é importante que, assim como precisamos entender o conceito de ‘violência’, tenhamos também clareza do conceito de ‘imaginário’, para que possamos compreender como o universo simbólico, onde a imagem tem lugar e função, se manifesta. Através do diálogo entre elementos físicos, mentais e culturais, constrói-se o ‘imaginário’, que pode ser, também, compreendido como um arquivo social das vivências da sociedade, sistematizado pela língua (Cf. ARGEIRO, 2008, p. 23).

Conforme Zaluar (1999, p. 28) “Violência vem do latim *violentia*, que remete a *vis* (força, vigor, emprego de força física ou os recursos do corpo em exercer a sua força vital)”. Para a autora, tal força passa a ser considerada violência, quando ultrapassa os limites ou contraria os acordos subentendidos e as regras que embasam as relações entre as pessoas, alcançando uma carga negativa ou maléfica. Zaluar (1999) chama a atenção para a diferença existente entre ‘poder’ e ‘violência’, e que na sua forma social mais

contemporânea, esta seria caracterizada pelo ‘excesso de poder’ que levasse ao não reconhecimento do outro. Para ela, a violência manifesta-se das mais variadas maneiras e nas mais diversas situações. Baseando-se em inúmeros outros autores, ela comenta:

A violência como o *não reconhecimento do outro*, a *anulação* ou a *cisão do outro*; a violência como a *negação da dignidade humana*; a violência como a *ausência de compaixão*; a violência como a palavra emparedada ou o excesso de poder. Em todas elas ressalta-se, explicitamente ou não, o pouco espaço existente para o aparecimento do sujeito da argumentação, da negociação ou da demanda, enclausurado que fica na exibição da *força física* pelo seu oponente ou esmagado pela arbitrariedade dos poderosos que se negam ao diálogo (ZALUAR, 1999, p. 42).

No caso mais específico das crianças, Zapata-Villa (1987) *apud* Scherer e Scherer (2000), classifica as agressões aos menores e jovens em quatro categorias:

Violência física – realizada de forma direta (pontapés, bofetadas, beliscões, etc.), ou indireta (com instrumentos de castigo); **abandono físico ou moral** – não provimento de cuidados básicos como alimentação e higiene (físico) e não provimento de um lar (moral), deixando a criança na rua, exposta a sérios perigos como vícios e más companhias; **exploração sexual** – agressão sexual por um adulto; **maltrato psicológico** – agressão verbal, intimidação, insultos, que produzem sérios traumas psicológicos na criança (SCHERER & SCHERER, 2000, p. 22-3).

Conforme se pode observar, é interessante a variedade de conceitos de violência¹³ apresentados nas definições e categorizações acima, o que acaba sendo difícil optar pelo que seria mais ‘correto’. Por essa razão, concordamos com Argeiro (2008), quando ela diz:

Assim, percebemos o quanto é complexo identificar algo como violento, uma vez que pode ser revestido de força física ou não. A imposição moral ou injusta também é vista como violência, o que abre discussões amplas, especialmente por que a valorização moral é diferente em cada sociedade. Por esse motivo, seria mais eficiente pensarmos que existe violência explícita quando há ruptura de normas ou moral sociais estabelecidas a esse respeito dentro de cada grupo de indivíduos. Por isso, não é um conceito absoluto, variando de sociedade para sociedade. Um bom exemplo são os rituais de iniciação em povos indígenas, que parecem violentos aos olhos ocidentais (ARGEIRO, 2008, p. 24).

13 De acordo com o **Dicionário Houaiss** (2001, p. 2866): 1. qualidade do que é violento. 2. ação ou efeito de violentar, de empregar força física ou intimidação moral; ato violento, crueldade, força. 3. exercício injusto ou discriminatório, geralmente ilegal, de força ou poder; cerceamentos da justiça e do direito; coação, opressão, tirania. 4. força súbita que se faz sentir com intensidade; fúria, veemência. 5. dano causado por uma distorção ou alteração não autorizada (censura) 6. gênio irascível de quem se encoleriza facilmente, e o demonstra com palavras e/ou ações. 7. constrangimento físico ou moral exercido sobre alguém, para obrigá-lo a submeter-se à vontade de outrem; coação.

Observamos no último parágrafo da citação anterior, que nos é possível entender implicitamente o conceito de violência: ‘não é um conceito absoluto, variando de sociedade para sociedade’, e em função de cada época. Assim, podemos perceber que a definição de violência se dá através do imaginário e no seu entorno ou acerca dele, ou seja, através das experiências que determinada sociedade possui com relação ao tópico, transferindo-as para seu ‘arquivo social’.

Yvez Michaud, escritor francês, possui a mesma linha de pensamento de tantos outros estudiosos do tema, e ressalta em seu livro, **A Violência** (1989), que esta é uma questão de variações do termo, de acordo com as normas sociais, diferentes culturas e épocas.

Para Roger Dadoun (1998), a violência é algo essencial e inerente ao homem. Para tal entendimento, ele se fundamenta em alguns eventos bíblicos. Segundo a Bíblia, Caim matou seu irmão Abel, e tendo sido o primeiro homem nascido de uma gravidez, seria como um arquétipo do homem primitivo. Assim, Caim, como o Homem primordial, carrega em si a ira, que o levou ao assassinato. Daí a essência da violência humana. Dadoun arrisca ainda mais ao dizer que o próprio Deus judaico-cristão é violento, e cita episódios como o dilúvio, que Deus teria ordenado como castigo aos homens, e o próprio sacrifício de seu filho (Cf. DADOUN, 1998, p. 17).

De acordo com Argeiro (2008), ao optar por esta linha de pensamento para definir violência, Dadoun baseia-se nas questões da práxis e, ainda que nos propicie uma interessante leitura sobre o tema, deixa, ele, de analisar o fato sob a ótica da variação cultural. A autora afirma que, mesmo Dadoun (1988) não tendo observado as questões sociais e históricas, sua teoria de que a violência é essencial ao ser humano tem respaldo na psicanálise moderna, com Freud e as pulsões de vida e morte ¹⁴ (Cf. ARGEIRO, 2008, p. 25).

Em seu livro **Violência na sociedade contemporânea**, Dalto Caram (1978, p. 13), afirma que a violência é uma oposição de dois contrários. Não necessariamente duas ‘pessoas’, mas sim duas partes contrárias, mesmo que seja apenas, ‘Razão’ *versus* ‘Desrazão’. Contudo, o nosso entendimento é de que o próprio conceito de razão também é variável, depende, sobretudo e principalmente, da cultura e da época na qual ele se insere.

¹⁴ Para Freud, a **pulsão de vida** seria representada pelas ligações amorosas que estabelecemos com o mundo, com as outras pessoas e com nós mesmos, enquanto a **pulsão de morte** seria manifestada pela agressividade que poderá estar voltada para si mesmo e para o outro. O princípio do prazer e as pulsões eróticas são outras características da **pulsão de vida**. Já a **pulsão de morte**, além de ser caracterizada pela agressividade traz a marca da compulsão à repetição, do movimento de retorno à inércia pela morte também.

Em seu livro **A denominação Masculina** (2011), Pierre Bourdier nos fala sobre ‘Violência simbólica’, que no nosso entendimento trata-se de mais uma forma de coação que se baseia no reconhecimento de uma imposição determinada, seja esta econômica, social ou simbólica. Embora não estabelecendo limites ou padrões para tal evento, entendemos que Bourdier, grosso modo, procura enfatizar as características da violência simbólica como sendo aquela praticada pela dominação masculina sobre a mulher, que muitas vezes inicia-se com atos de violência moral e psicológica, evoluindo para a violência física.

No entanto, é importante que diferenciemos a ‘violência psicológica’ da ‘violência simbólica’. A ‘violência psicológica’ é caracterizada pela tentativa de degradar ou controlar outra pessoa por meio de condutas de intimidação, manipulação, ameaça, humilhação e isolamento ou qualquer conduta que prejudique a saúde psicológica, autodeterminação ou desenvolvimento de uma pessoa. De outro modo, a ‘violência simbólica’ se funda na fabricação contínua de crenças no processo de socialização, que induzem o indivíduo a se posicionar no espaço social seguindo critérios e padrões do discurso dominante. Devido a este conhecimento do discurso dominante, a ‘violência simbólica’ é a manifestação deste conhecimento através do reconhecimento da legitimidade do discurso dominante, pelo oprimido (Cf. BOURDIEU, 2011). Para o sociólogo,

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2011, p. 47).

Apoiando-nos nesses inúmeros conceitos e argumentações que mencionamos, poderíamos começar a estruturar o nosso próprio entendimento do que seja violência. Em linhas gerais, diríamos que ‘aquela’ seria um instrumento utilizado para se impor o poder, o controle e a dominação de um lado sobre o outro. Além disso, entendemos também que a manifestação da violência não ocorre apenas na forma física, podendo esta ser, também, moral e psicológica.

Igualmente aos estudiosos citados, Jacques Leenhardt (1990) afirma que existe uma certa dificuldade nossa para se conceituar, de forma precisa, o que seja violência, e

que, a depender do ponto de vista, ela pode inclusive mudar de nome. Para ele, ações que alguns denominam de ‘manutenção da ordem’, outros as entendem como atos de manifestação de legítima violência. Semelhantemente ao que Adorno (1985) chama a atenção para a imposição que os meios de comunicação e diversão exercem sobre as pessoas, Leenhardt (1990, p. 13) diz: “O que os publicitários chamam de ‘livre informação do público’, outros denunciam como manipulação violenta dos cidadãos transformados em consumidores alienados.”

Para Leenhardt (1990), o que é relevante não é a questão de descrever a violência, a questão principal é a sua legitimação, que se dá no momento em que as regras e princípios são ignorados. Por isso, ele diz:

A violência nasce onde não há acordo sobre regras e princípios, onde se apaga a idéia do corpo social, com tudo o que a metáfora orgânica implica na ordem do simbolismo da interdependência do direito e das liberdades, dos teres e dos deveres. A violência é o termo que aplicamos para designar, na sociedade, fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva, exatamente aqueles que Durkheim apelidava de anônimos, tanto esperava salvar o consenso. Por estas razões, a problemática da violência escapa de fato à economia, à política e à sociologia, uma vez que tais disciplinas, em sua pureza teórica, permanecem encasteladas num sistema de normas reconhecidas (LEENHARDT, 1990, p. 14).

Em seguida, Leenhardt (1990) comenta que em virtude da dificuldade de se conceituar ou definir a violência, em alguns lugares, as pessoas perdem o referencial do que ela venha a ser, uma vez que todo discurso sobre violência é essencialmente ambivalente, ou seja, invoca-se uma não atitude para defender uma atitude tomada, ou a ser tomada; um não-social na forma de violência para defender um social existente, ou a existir. Por isso, ele afirma que qualquer discurso sobre violência é muito mais uma ‘representação’ desta, do que propriamente uma ‘descrição’. Tal situação, segundo Leenhardt (1990), explica a grande afinidade, e o fato de serem, violência e literatura, tão ligadas intimamente. Assim ele explica:

A arte e a literatura desempenham aqui um papel essencial. Na medida em que surgem, quando se encontram no nível superior de suas possibilidades, à margem de discursos que se restringem à organização socializada da palavra (e podem deslizar para os interstícios do que acreditamos saber, para nos conduzir a outros abismos de ignorância), a arte e a literatura podem dizer a violência, fazê-la viverem seus vários aspectos, pela imagem, pelo deslocamento, pela obstinação. E não pela precisão da descrição ou por uma capacidade imediatamente mimética: pela analogia, por vezes; outras vezes antífrase (LEENHARDT, 1990, p. 16).

Essa afirmação de Leenhardt, obrigatoriamente nos remete ao aspecto mencionado por Candido (2006), e por nós já comentado, sobre a influência múltipla do

texto sobre o meio, e vice e versa, quando o ‘externo’ se torna ‘interno’. O chamado fator externo se transforma em interno, no caso da literatura, por meio da linguagem, e atinge o leitor através do discurso que apresenta.

Para explicar a influência do ‘fato social’ presente no texto literário, sobre uma sociedade, Silviano Santiago (2001) comenta sobre a criação da obra **Iracema** (1865), por José de Alencar. Ele explica inclusive todo processo de criação do nome da personagem que deu nome ao romance; explica a origem e o significado do mesmo no idioma guarani, e inclusive como se deu o processo de aportuguesamento deste nome. Entretanto, o mais interessante do seu texto são os esclarecimentos sobre a repercussão que teve o nome Iracema, na sociedade da época. Santiago (2001), assim nos relata:

A breve vida da heroína e mártir indígena tanto encantou e fascinou os leitores brasileiros do século XIX, que seu nome passou a transitar fora do livro – na pia batismal das igrejas católicas esparramadas pelo Brasil. Fora do livro, sob as benções do pároco, o nome próprio feminino não perdia o contexto político e social que tinha sido responsável pela sua gestação. Graças à literatura nacionalista da Alencar, o grito do Ipiranga transforma-se num ato público cujos ecos se fazem ouvir na vida privada dos brasileiros (SANTIAGO, 2001, p. 15).

Assim, em se tratando de um trabalho de análise de dois textos escritos, contextualmente diferentes no tempo e no espaço, a percepção da relação entre o tema ‘violência’ e o discurso é fundamental para que possamos compreender a trajetória de tal temática, ao mudar de fator externo para fator interno. Desse modo, nesse nosso trabalho, o fato é entendido como uma transformação de determinado fenômeno social, em matéria artística. Para isso, não basta que tal fenômeno exista apenas no universo extra texto, mas que ele se torne, inclusive, parte estrutural nele. Como diz Candido (2006, p. 14): “Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.”

Em seguida, Candido (2006), alerta aos estudiosos de literatura, quando deixa clara a distinção entre elemento social e artístico. Assim sendo, para que seja feita uma análise focada na literatura, e não na sociologia, o fator externo deve se tornar estrutural, ou seja, interno ao texto. Candido afirma:

Neste caso saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator arte. Quando isso se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica (CANDIDO, 2006, p. 17).

Assim, o nosso desafio, no presente trabalho, é avaliar como textos, que, embora tenham sido produzidos distantes da nossa prática social, mostram representações de crianças na condição de órfãs ou abandonadas, e por isso, ultrajadas, violentadas e excluídas, para aproximarmos do momento em que foram escritos e buscar de alguma maneira, compreender melhor os caminhos que nós, enquanto sociedade, percorremos até chegar aos textos escritos e lidos na atualidade.

De posse desses conceitos que nos embasam, elegemos para analisar a construção e a representação de determinados eventos de violência presentes nas obras estudadas, **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**.

2.5 – A criança em alguns títulos da literatura ocidental

Na literatura ocidental moderna, as crianças de rua vêm aparecendo desde o século XVI. Romance anônimo, publicado na Espanha em 1554, **La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades**, é reconhecido como inaugurador do gênero literário, o romance picaresco, além de ser considerado também como a primeira obra de ficção que traz como personagem um menino que vive nas ruas, sem família, na busca de sobreviver. No Brasil, embora existam registros de crianças órfãs e abandonadas desde o século XVI, a criança de rua não aparece na literatura até o início do século XX, como será abordado posteriormente.

Um pouco mais tarde, na segunda metade do século XVIII, a presença da criança, como personagem principal na literatura ocidental, é reinaugurada por Jean-Jacques Rousseau em 1762, com a publicação do romance **Emílio, ou Da Educação**. Tal obra, que trata da relação ‘educação e política’, destaca a criança como elemento principal na história da educação, e a coloca na sua verdadeira posição dentro da sociedade, conforme nos informa Gadotti (2005):

Rousseau resgata primordialmente a relação entre a educação e a política. Centraliza, pela primeira vez, o tema da infância na educação. A partir dele a criança não será mais considerada um adulto em miniatura; ela vive em um mundo próprio que é preciso compreender: o educador para educar deve fazer-se educando de seu educando; a criança nasce boa, o adulto, com sua falsa concepção da vida, é que perverte a criança (GADOTTI, 2005, p. 86).

Entretanto, entre as publicações dos dois romances que retratam a criança como personagem principal, o espanhol de 1554, e o de Rousseau de 1762, alguns outros textos que focalizavam a infância foram escritos, mas que não podem ser considerados como ficção.

Em 1685 Alexandre de Gusmão, nascido em Portugal, mas, formado em colégios da Companhia de Jesus no Brasil, publica **Arte de criar bem os filhos na idade da Puerícia**, que apresenta as normas cristãs referentes à criação dos meninos e meninas. Em 1713 foi publicado em Portugal **Orphanologia Practica**, de Antonio de Paiva e Pona, que tinha sido Juiz de Órfãos. Naquele tempo, havia uma certa preocupação em se detalhar todas as situações possíveis para que nenhuma criança ficasse desamparada. Assim, o livro orientava não apenas como fazer os inventários e as partilhas dos bens dos órfãos, mas também quem seriam os responsáveis pelos órfãos.

Deste modo, entendemos que com a ‘consolidação’ da Modernidade - conceito este segundo Octavio Paz (1984, p. 43), puramente ocidental - a pobreza, o mundo da infância e diversos outros temas sociais passaram a figurar, com mais constância, como elementos temáticos de grande relevância na literatura ocidental. Afetada pelas profundas transformações sociais que se estabeleceram na Europa, a partir da segunda metade do século XVII, a situação das pessoas se agravava mais e mais. Assim, o sentimento popular que se colocava contrário ao ‘desenvolvimento perverso’ que se estabelecia à época, passa a manifestar-se em várias obras que claramente se opunham àquela situação, como nos esclarece Mendonça (2009):

Conceito exclusivamente ocidental, a Modernidade iria se caracterizar pelo acentuado desenvolvimento do comércio, da indústria, da técnica, do raciocínio científico e lógico que o Iluminismo afagava. No reverso, também se verifica o desalento ante o raciocínio abstrato e frio do cálculo, a impessoalidade da burocracia, a miséria pasmosa de grandes contingentes humanos que abandonam o campo em busca das grandes cidades, o abandono infantil, a humilhação dos trabalhadores, a quebra dos vínculos sociais e afetivos, o poder do dinheiro, o flagelo da pobreza, a quantificação do mundo e a consequente reificação humana [...] Nesse quadro, surge uma multiplicidade de obras que, refratárias a esse desenvolvimento, denunciam, negam e desmontam o progresso ou projeto “civilizatório” ocidental, especialmente em seus três países mais desenvolvidos – França, Alemanha e Inglaterra – de onde se origina a poesia moderna, claramente engajada em um projeto centrado no humanismo (MENDONÇA, 2009, p. 12).

O crescimento e a modernização dos meios de produção que se apresentavam e era defendido por muitos como a ‘chegada do progresso’, não era um pensamento unânime nas populações, sobretudo entre as classes trabalhadoras e para alguns filósofos e autores da época. De modo que, movidos por esse descontentamento, muitos escritores passaram a materializar, através das suas obras, os seus posicionamentos contrários às idéias capitalistas e utilitaristas, conforme nos relata Mendonça (2009):

A visível expansão do progresso não agradava a todos. Havia os românticos, ou seja, os *descontentes*, como os denominava Karl Mannheim, sociólogo húngaro e estudioso das utopias românticas. Desse descontentamento surgia uma

sensibilidade que se contrapunha à dureza da prosa do negócio, que reverberava contra o racionalismo do cálculo e a frieza do espírito do capital. Nessa (e contra) atmosfera, desabrocha o espírito romântico (MENDONÇA, 2009, p. 11).

Na verdade, desde o Romantismo, mais precisamente em sua ‘vertente social’, isto é, aquela que privilegia os pobres como tema literário, seja através de um recorte ‘humanitário’ ou de um corte ‘messiânico’, como ressalta Antonio Candido (2007, p. 182), o tema da infância ofendida e humilhada se tornou um elemento de recorrência na tessitura literária ocidental. Para essa recorrência, foi fundamental a obra de Charles Dickens, como acentua Candido:

Dickens tratou do assunto em mais de uma obra, como *Oliver Twist* onde narra a iniquidade dos orfanatos e a utilização dos meninos pelos ladrões organizados, que os transformam no que hoje chamamos trombadinhas. Leitor de Eugène Sue e Dickens, Dostoiévski levou a extremo de patético o problema da violência contra a infância, até chegar à violação sexual confessada por Stavroguine em *Os demônios* (CANDIDO, 2007, p. 184).

Concebido, geralmente, como uma resposta literária ao fenômeno da industrialização inglesa, **Oliver Twist**, como narrativa ficcional, não se reduz, porquanto, a uma mera resposta ao contexto informado em suas linhas. Na verdade, ela concretiza-se como um ‘marco literário’, principalmente pela força da sua construção artística, como bem coloca Peyre, citado por Michael Löwy e Robert Sayre, profundos estudiosos do Romantismo na Europa:

De fato, as relações entre literatura e sociedade são praticamente indefiníveis... ligar, como já se tentou fazer, o romantismo ao advento da revolução industrial... é ainda mais arriscado... Se, em seguida, o romantismo exprimiu, melhor do que inúmeros historiadores, os transtornos causados pelo afluxo das populações em direção à indústria e às cidades, a miséria das classes trabalhadoras julgadas também classes perigosas... isso aconteceu porque Balzac, o Hugo dos **Miseráveis** e até mesmo Eugène Sue, mais tarde Dickens e Disraeli na Inglaterra, foram observadores argutos da sociedade e homens magnânimos (PEYRE, *apud* LÖWY; SAYRE, 1995, p. 20).

Assim sendo, reconhecemos a primazia de Charles Dickens no trato ficcional da temática da meninice, brutalizada e reificada, tanto no espaço familiar, quanto nas ruas, nos orfanatos ou nas fábricas, conforme se percebe na leitura de **Oliver Twist**. Para essa compreensão concorre o posicionamento crítico de Jorge Luis Borges:

Dickens descobriu duas coisas importantes para a literatura posterior: a meninice, sua solidão, seus temores. [...] Dickens é o primeiro romancista a fazer que a infância dos personagens seja importante. Além disso, Dickens descobre a paisagem da cidade. As paisagens eram de campos, montanhas, selvas, rios. Dickens trata de Londres. É um dos primeiros a descobrir a poesia dos lugares pobres e sórdidos (BORGES, 2002, 250-1).

Como constata Jorge Luis Borges, Charles Dickens inauguraria uma perspectiva literária na qual a iniquidade e a convulsão social, que caracterizam os centros urbanos europeus à época, seriam alçadas à condição de objetos estéticos. A essa tradição, inaugurada pelo romancista inglês, convergiriam as prosas de Victor Hugo **Os Miseráveis** (1862) e **O Homem que ri** (1869); de Dostoiévski, **Os Demônios** (1872); de Émile Zola, **Germinal** (1885) e, entre nós, as narrativas **Jubiabá** (1935) e **Capitães da Areia** (1937) do escritor nordestino Jorge Amado. Outros autores ocidentais seguiram a mesma escrita, a exemplo de Soeiro Pereira Gomes, autor português, com **Esteiros** (1941) e, mais recentemente Alice Walker, americana, com **A Cor Púrpura** (1982) e, **Terra Sonâmbula** (1992), do autor moçambicano Mia Couto.

Conforme mencionamos anteriormente, essas obras brevemente comentadas a seguir, possuem uma relação bastante aproximada com a temática dos romances que fazem parte do *corpus* da nossa pesquisa, razão pela qual, achamos pertinente tecer alguns breves comentários sobre elas.

Os Miseráveis é uma das principais obras do francês Victor Hugo no século XIX. Escrita em 1862 é uma narração de caráter social em que o misticismo, a fantasia e a denúncia das injustiças formam uma trama complexa, que descreve de forma clara as iniquidades sociais na França do século XIX, retratando a situação política e social francesa no período da Insurreição Democrática em 5 de junho de 1832, através da história da personagem, Jean Valjean.

É uma obra grandiosa no estilo narrativo e descritivo de Hugo, que esbanja a elegância, a riqueza e o esplendor do barroco. Contudo, o autor transcende os enfeites da linguagem, recheando essa estrutura estilística de um conteúdo rico e psicologicamente profundo: os movimentos dramáticos da alma humana sacudida por um enorme leque de anseios, sentimentos e emoções. É igualmente uma obra admirável, em razão da importância das suas personagens, que são intensas e fortes como figuras humanas, que assim como Jean Valjean e o próprio policial Javert, perseverante, obstinado e frio, vivem sob a égide inabalável de princípios e ideais, a ponto de serem quase que sufocados pelas consequências emocionais de seus próprios atos. Podemos destacar também, o menino Gavroche¹⁵, personagem pouco presente durante a maior parte do enredo, ganhando maior destaque no final da história. Durante a batalha entre os revolucionários e o exército, Gavroche percorre a área entre as trincheiras para recolher munição. Enquanto canta sua música e recolhe balas, Gavroche é baleado e morre.

¹⁵ Este texto foi baseado em: <http://pt.shvoong.com/books/1768387-gavroche/#ixzz2DYZiaDT8>. Acesso 25/11/12.

Filho de uma mãe abandonada, que trabalhava numa taberna ao lado da casa onde habitava e de vez em quando os gritos da criança eram ouvidos na taberna. Ele é o retrato de um típico garoto de Paris, destemido e generoso, uma personagem grandiosa, compreensiva e de bondade enorme. Durante grande parte da sua infância Gavroche encontrou aconchego na rua e era aí onde ele se sentia bem, porque era livre. Com astúcia, aprendeu a sobreviver, e ainda teve espaço para ajudar os outros praticando a beneficência em favor de crianças mais pobres do que ele.

Antonio Candido (2004, p. 183), ao ressaltar a presença da criança e a violência à que esta é submetida em **Os Miseráveis**, assim resume: “N’*Os miseráveis* há a história da pobre mãe solteira Fantine, que confia a filha a um par de sinistros malandros, de cuja tirania brutal ela é salva pelo criminoso regenerado, Jean Valjean.”

Fantine, operária de uma fábrica de Valjean, após ser despedida do seu trabalho, entra em um processo de decadência moral, vindo, mais tarde a ter que tornar-se prostituta para sobreviver. Nesse ínterim, como não tinha condições de sustentar a si e a sua filha Cosette, resolve entregá-la a um casal de pequenos comerciantes, para criá-la. Durante o período em que esteve vivendo com o casal, a menina sofre os mais diversos tipos de violência física, moral e psicológica, até ser resgatada por Jean Valjean, e adotada como filha, após a morte da sua mãe, Fantine.

O homem que ri, é uma outra importante obra de Victor Hugo, na qual novamente é ressaltada a violência contra a criança. Publicado em 1869, o livro narra a história de um herdeiro de certa quantia em dinheiro, Gwimplaine, que é sequestrado ainda quando garoto e, por ordem do rei, é desfigurado, quando passa a exibir em seu rosto esculpido um perpétuo sorriso macabro. O jovem vira atração de circo e torna-se um famoso palhaço. Esse é o início da saga do herói de aparência assustadora, mas, de uma humanidade comovente. Novamente, Candido (2004), assim comenta sobre a presença infantil e a violência à qual a criança é submetida:

Victor Hugo manifestou em vários outros lugares da sua obra a piedade pelo menor desvalido e brutalizado, inclusive de maneira simbólica n’*O homem que ri*, história do filho de um nobre inglês proscrito, que é entregue a uma quadrilha de bandidos especializados em deformar crianças para vendê-las como objetos de divertimento dos grandes. No caso, o pequeno é operado nos lábios e músculos faciais de maneira a ter um ríctus permanente que o mantém como se estivesse sempre rindo. É Gwimplaine, cuja mutilação representa simbolicamente o estigma da sociedade sobre o desvalido (CANDIDO, 2004, p. 183-4).

Publicado originalmente em 1871, **Os Demônios** é um dos grandes romances de Dostoievski (1821-1881), e integra, juntamente com **Crime e Castigo** (1866), **O Idiota**

(1869) e **Os Irmãos Karamazov** (1879), a última e mais importante fase da carreira do escritor russo. É uma obra que semelhantemente às outras antes mencionadas, traz à tona a questão da violência contra a criança, temática esta que fora inaugurada por Charles Dickens durante primeira metade do século XIX. Sobre esta obra de Dostoiévski, Candido (2007, p. 184) assim comenta: “Leitor de Eugène Sue e Dickens, Dostoiévski levou a extremos de patético o problema da violência contra a infância, até chegar à violação sexual confessada por Stavroguine em *Os demônios*”.

Considerada a obra mais importante de Émile Zola, **Germinal** (1885) ¹⁶ elevou a estética e a descrição naturalistas a um novo patamar de realismo e crueldade. O romance descreve as condições de vida subumanas de uma comunidade de trabalhadores de uma mina de carvão na França. Após ter contato com idéias socialistas que circulavam pela classe operária européia, os mineiros revoltam-se e organizam uma greve geral, exigindo condições de vida e trabalho mais favoráveis. A manifestação é reprimida e neutralizada, entretanto permanece viva a esperança de luta e conquista.

A obra literária é do período que marca o surgimento da Internacional Comunista, por isso há menções a Marx e Engels e também ao anarquismo, que são materializadas quando uma das personagens centrais da trama assume o discurso daqueles pensadores que propuseram o anarquismo, mesmo sabendo das desgraças que isso poderia causar naquele contexto específico. Para escrever a história, Zola passou cerca de dois meses trabalhando como mineiro na extração de carvão. Viveu como um deles, comeu e bebeu nas mesmas tavernas para se familiarizar com o meio. Sentiu de perto o trabalho desumano, o problema do calor e a umidade dentro da mina, o trabalho insano necessário para escavar o carvão, a promiscuidade das moradias, o baixo salário e a fome. Zola testemunhou a presença massiva de pequenas crianças, com idade de até oito anos, trabalhando para ajudar a complementar a renda familiar. Inseridos na escuridão das minas de carvão, sujos, cumprindo jornadas de 14, 15 ou 16 horas, recebendo salários baixíssimos e tendo que ver suas famílias encaminhando-se para o mesmo tipo de trabalho e as péssimas condições de sobrevivência, pouco restava aos trabalhadores senão lutar contra aqueles que os oprimia. Profundas contradições e injustiças, marcadas pela forma como era explorada brutalmente a mão de obra operária, inclusive infantil, sem quaisquer direitos, formaram, certamente, a centelha que fez eclodir, a partir dos mais conscientizados, as tensões sociais que foram respaldadas pelo surgimento das organizações sindicais.

¹⁶ Este texto sobre **Germinal** (1885) de Émile Zola, foi adaptado de http://pt.wikipedia.org/wiki/emile_zola e <http://pt.shvoong.com/tags/germinal> - acesso em 05/08/2010.

Esteiros (1941), do autor português Soeiro Pereira Gomes (1909 – 1949), é acima de qualquer coisa um grito de denúncia, contra o auge da expressão do Estado Novo Português, contra a sociedade portuguesa neoliberalista do final dos anos 30 e 40, sobretudo, em um momento que toda Europa convive com o temor da eclosão de uma grande guerra. É um romance onde o autor questiona uma sociedade que nega aos seus jovens e crianças os seus direitos básicos, como: o direito de ser criança, o direito à educação, à saúde, ao lazer, ao sonho, à família e até à possibilidade de trabalhar. No entanto, **Esteiros** é também um grito de esperança, esperança de liberdade, apesar da existência dessa sociedade desumana e impiedosamente exploradora dos seus cidadãos.

The Color Purple, (1982), traduzido no Brasil como **A Cor Púrpura**, é um romance epistolar da premiada escritora americana Alice Walker, que trata de questões de discriminação racial e do abuso sexual de crianças. O livro narra a história de uma garota, Celie, com 14 anos no início da narrativa, que é violentada desde cedo por um homem que ela acredita ser seu pai (mais tarde descobre que é apenas padrasto), e de cuja relação ‘quase’ incestuosa nasceram duas crianças. Depois, é obrigada a casar-se com um *Sinhô*, que estaria, na verdade, interessado em sua irmã mais nova, Nettie. A história tem como pano de fundo o racismo no sul dos Estados Unidos, o machismo, o patriarcalismo, a amizade, o amor e o desamor, as dificuldades de acesso aos meios educacionais pelas mulheres, entre outros temas.

Celie, a narradora-protagonista, expõe os fatos que materializam suas mágoas, angústias, medos e dúvidas, em cartas que escreve, a grande maioria delas, para Deus e, muitas outras para sua irmã desaparecida, Nettie, cartas essas que nunca foram enviadas. A linguagem é diferenciada, pois não segue a norma culta, e sim uma escrita rústica e simplória, repleta de erros gramaticais e regionalismos, extremamente próxima da fala utilizada na região mais agrária dos Estados Unidos.

Terra Sonâmbula (1992), do autor moçambicano Mia Couto, ressalta os eventos de abandono e de violência física, moral e psicológica, contra a criança, ambientados em um momento que um episódio de violência radical, como o da guerra civil moçambicana, impõe à narrativa.

O livro conta a história do velho Tuahir e do menino Muidinga. Refugiados da guerrilha, caminhando por uma estrada abandonada, um menino sem memória é encontrado por um velho errante. Os dois abrigam-se em um *machimbombo* (ônibus) destruído pelo fogo. Ao sepultarem os mortos que estavam no veículo, encontram uma mala contendo onze cadernos escritos por um outro menino chamado Kindzu, personagem

que, através destes escritos, narra sua história póstuma. O romance se desdobra então em dois planos: o primeiro, em terceira pessoa, narra a história de Tuahir e Muidinga em sua luta diária pela sobrevivência, e a transformação deste último de menino em homem; já o segundo plano, narrado geralmente em primeira pessoa, é a história do menino Kindzu contada por ele mesmo em seus cadernos. São assim, onze capítulos e onze cadernos que nos apresentam a guerra, a dor, o amor e a esperança por meio do sonho. Nessa busca, a extraordinária dupla descobre-se, reinventa-se, enfrenta a insanidade e a miséria que se alastram ao seu redor, e recusa-se a deixar morrer o alento e a esperança. A narrativa nos mostra a luta deles para sobreviver em uma terra que nunca dorme, nunca descansa, e por isso, uma ‘terra sonâmbula’.

No que concerne à literatura brasileira, conforme observado por Marisa Lajolo (2006), a primeira citação sobre criança que se tem registro está no texto considerado fundador da literatura brasileira, que é a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei português D. Manuel, em 1500. Caminha descreve essa criança da seguinte forma: “tam bem andaua hy out^a molher moça com huñ menjno ou menina no colo atada com huñ pano ñ sey deque aos peitos. que lhe ñ pareçia se ñ as perninhas. mas as pernas damay eo al ñ trazia nenhuñ pano”.¹⁷

Notemos que, sobre a primeira personagem infantil (uma criança índia) da nossa literatura são mencionadas apenas as pernas, e somente três séculos mais tarde, outra criança índia iria aparecer em outro texto da literatura brasileira, **Iracema**, romance de José de Alencar, publicado pela primeira vez em 1865.

Não obstante Moacir, o filho de Iracema e Martim, apareça logo no início da história, o que está sendo contado é o seu final, onde o narrador descreve uma cena na qual se encontram Iracema morta, Martim e o filho navegando numa jangada sem rumo. Se levássemos em conta que os rios naquela altura eram as ruas, teríamos o primeiro menino de rua. Muito embora essas duas crianças brasileiras tivessem pelo menos um dos pais os protegendo (Cf. MELO, 2009, p. 12).

17 “Também andava aí outra mulher moça, com um menino ou menina ao colo, atado com um pano (não sei de quê) aos peitos, de modo que apenas as perninhas apareciam. Mas as pernas da mãe e o resto não traziam pano algum”. Cortesão, Jaime. A carta de Pero Vaz de Caminha. São Paulo, Martin Claret, 2004, p. 55, 105.

Conforme Vânia Maria Resende, em seu estudo **O Menino na Literatura Brasileira** (1988), Monteiro Lobato foi o primeiro escritor brasileiro, que se tem notícia, a ter apresentado crianças como personagens de importância, em seus contos escritos para adultos. Nos seus textos **Urupês** (1918), **Cidades Mortas** (1919) e **Negrinha** (1920), ele sai da tradicionalidade, na época, das narrativas brasileiras de usar personagens infantis apenas em histórias para crianças, trazendo-as também para contos adultos (Cf. RESENDE, 1992, p. 24).

Sendo assim, logo no início do século XX (nos anos 20), o tema da criança marginalizada começa a aparecer com certa constância, na nossa literatura, como nos contos: **Negrinha** (1920) e **O Fisco** (1920), de Monteiro Lobato, **O Moleque** (1920) de Lima Barreto, **Piá não sofre? Sofre** (1923) de Mário de Andrade, e no poema **Meninos Carvoeiros** (1921) de Manuel Bandeira.

No entanto, já no século XIX, Machado de Assis, em alguns dos seus contos, como o **Conto de Escola** (1884), demonstra sua preocupação com o tema da agressão e opressão para com as crianças.

Entretanto, a personagem de um menino vivendo nas ruas só aparece pela primeira vez na literatura brasileira em 1922, no romance **Dentro da Vida**, de Ranulpho Prata, médico sergipano e escritor, que tornou-se um pouco mais conhecido em razão da sua amizade com Lima Barreto, e devido seu romance **Navios Iluminados** de 1937. O romance **Dentro da Vida** narra a história de Bento, um garoto pobre que por um tempo se torna menino de rua devido à morte dos pais. Luis Bueno, em seu livro **Uma história do romance de 30**, aponta **Dentro da Vida**, como um precursor do romance de 30, como o tom de depoimento e a escolha do protagonista, um garoto pobre que vem a se tornar menino de rua. Em **Dentro da Vida**, de 1922, o protagonista vive nas ruas por um tempo, embora o tema central do livro não seja ‘as crianças de rua’ (Cf. MELO, 2009, p. 24).

Na verdade, **Capitães da Areia** (1937), de Jorge Amado, é considerado o primeiro romance brasileiro que trata exclusivamente dos meninos de rua, e conta as peripécias de um grupo de crianças que vive suas aventuras nas ruas de Salvador.

Outros grandes autores da literatura brasileira, como José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, apresentaram igualmente, em algumas das suas principais obras, a criança como personagem de destaque na trama, muito embora, suas narrativas sejam caracterizadas, principalmente, pelo estilo (auto)biográfico.¹⁸

¹⁸ Para a construção dos resumos das obras dos escritores brasileiros mencionados nos textos a seguir, consultamos o site http://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_Brasileira - Acesso em 20/06/2010.

Publicado em 1932, **Menino de Engenho** é a estréia de José Lins do Rego como romancista e já traz os valores que o consagraram na Literatura Brasileira. Narrado em primeira pessoa por Carlos Melo (personagem), que aponta suas tensões sociais envolvidas em um ambiente de tristeza e decadência, é o primeiro livro do ciclo da cana-de-açúcar. É a história típica, natural e clara de uma criança, Carlos, órfão de pai e mãe, que, aos oito anos de idade, vem viver com o avô, o maior proprietário de terras da região, o coronel José Paulino. Durante a década de 30 do século XX, tornou-se bem frequente, uma produção literária que se preocupava em apresentar a realidade nordestina e os seus problemas, numa linguagem nova, introduzida pelos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922.

José Lins do Rego seria o melhor representante dessa vertente, se certas qualidades suas não atenuassem fortemente o tom crítico esperado na época. A intenção do autor ao elaborar a obra **Menino de Engenho**, era escrever a biografia de seu avô, o coronel José Paulino, que considerava uma figura das mais representativas da realidade patriarcal nordestina. A obra também seria parte da sua autobiografia com algumas das cenas de sua infância, que ainda estavam marcadas em sua mente. Mas o que se constata é que a imaginação do romancista superou o biógrafo onde a realidade bruta é recriada mostrando o estilo de vida, os anseios, as posturas e as perspectivas do povo nordestino.

Publicado em 1945, **Infância** é uma autobiografia de Graciliano Ramos que mais uma vez prova ser possível uma obra somar os elementos pessoais com os sociais. A grande maioria das coisas que o autor confessa em suas memórias são problemas que afetaram não só a ele mesmo, mas também o seu meio. Sua dor é também a dor de nosso mundo. Além disso, esse livro lida com elementos que nos fazem entendê-lo como base de todo o universo literário do autor. Nele vemos temáticas que permeiam outras das suas obras-primas: **São Bernardo**, **Vidas Secas** e **Angústia**.

O principal aspecto que nos chama a atenção é a descrição de Graciliano de como uma criança oprimida e humilhada torna-se um ser fraco diante de adultos mais fortes. Esta é uma das essências de sua visão de mundo: a opressão. Pois quem tem poder, muitas vezes 'massacra' e sufoca os mais fracos.

Obra publicada em 1962, **Primeiras Estórias** de Guimarães Rosa, reúne 21 contos. Trata-se do primeiro conjunto de histórias compactas a seguir a linha do conto tradicional, daí o termo "Primeiras" do título. O escritor acrescenta, logo após, o termo "estórias", tomando-o emprestado do inglês, em oposição ao termo história, designando algo mais próximo da ficção. No volume, o autor aborda as diferentes nuances desse

gênero ficcional: a psicológica, a fantástica, a autobiográfica, a anedótica, a satírica, configuradas em diferentes tons: o cômico, o trágico, o patético, o lírico, o sarcástico, o erudito, e o popular. As histórias apresentam episódios aparentemente banais. As ocorrências pressentidas pelos protagonistas transformam-se em uma espécie de milagre que surge do nada, como diz o próprio Guimarães Rosa: "Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo". Este milagre pode ser então responsável pela poesia extraída dos fatos mais corriqueiros, pela beleza de pensar e viver o cotidiano, pelo amor que se pode ter pelas coisas da terra, pelo homem simples, pelo mistério da vida. Dos "causos" narrados nascem o encanto e a magia, frutos da sensibilidade de um poeta extasiado com a paisagem natural e/ou recriada de Minas Gerais.

Já sobre Amado, Resende (1988), diz que em seus textos, ele deixa predominar a intenção de retratar a realidade de sua terra, ressaltando certos importantes momentos históricos em que os dramas e as convulsões sociais eram extremamente efervescentes, e onde a realidade do poder do capital e a exploração da mão-de-obra pelo capital imperavam. Resende (1988), sobre o fato de Amado reproduzir nas suas narrativas, situações da sua realidade, assim comenta:

Reproduz, também a concepção realista, por exemplo, em Terras do sem Fim, onde mostra que as pessoas são produto do meio e aí se molda o seu comportamento, corrompem-se, sem dar conta de modificá-lo e de modificar-se (como a personagem Virgílio do livro citado). Os dados circunstanciais e autobiográficos que a sua narrativa veicula caem na redundância, porque, em lugar de inventar ou inverter a realidade, na sua ficção, descreve linearmente, sem complexidade metafórica, situações, tipos e cenas facilmente identificados em local e tempo determinados (RESENDE, 1988, p. 162).

Igualmente a Dickens, Jorge Amado e os outros escritores antes citados também retratam nas suas narrativas elementos que representam o testemunho e/ou diversas das situações por eles vividas, convividas, e/ou testemunhadas. Este aspecto pode ser facilmente constatado em outras obras, tanto de Dickens, a exemplo de **David Copperfield**, quanto de Jorge Amado, em **O Menino Grapiúna**, textos estes, nos quais esses autores priorizam, igualmente aos autores já mencionados, a narrativa (auto)biográfica.

3 – A CRIANÇA-HERÓI

3.1 - Criança: um conceito que emerge no século XIX

Conforme a professora Michele Guedes Bredel Castro (2007), quando se fala de infância, na maioria das vezes, nos deparamos com interpretações que não levam em consideração os diferentes contextos em que são produzidos os diversos significados que são atribuídos ao termo. Além do contexto, no qual a idéia de infância é construída, é relevante considerarmos também as relações sociais nos seus aspectos econômico, histórico, cultural e político, dentre outros, que colaboram para a constituição de tais significados e concepções, que, por sua vez, nos remetem a uma imagem de criança como essência, universal, descontextualizada ou então, nos mostram diferentes infâncias coexistindo em um mesmo tempo e lugar.

Assim sendo, ao se buscar uma resposta para a questão da infância e/ou a criança, necessário se faz uma contextualização sobre a época em que a resposta vai ser embasada, e quais referências serão usadas para descrever tal conceito, incluindo a classe social e a raça, já que ser criança na sociedade contemporânea é bem diferente de ser criança, nos períodos históricos anteriores (Cf. CASTRO, 2007, p. 3).

De acordo com Freitas e Kuhlmann (2002), a utilização da expressão ‘infância’, sobretudo pelos setores dominantes, é realizada, principalmente de modo a atender, por exemplo, às conveniências de políticas, programas e/ou projetos de desenvolvimento oficiais. Eles dizem:

Às vezes, a expressão *infância* refere-se às crianças dos setores dominantes, quando se atribui a esses setores a primazia dos sentimentos e das práticas que caracterizam este conceito ou representação. Outras vezes, a *infância* representa as crianças pobres, objeto das políticas sociais (FREITAS e KUHLMANN, 2002, P. 8).

Segundo Pinto e Sarmiento (1997), *apud* Castro (2007), diferentes análises sobre a criança, embora se utilizem do mesmo discurso comum, produzirão resultados distintos.

Quem quer que se ocupe com a análise das concepções de criança que subjazem quer ao discurso comum quer à produção científica centrada no mundo infantil, rapidamente se dará conta de uma grande disparidade de posições. Uns valorizam aquilo que a criança já é e que a faz ser, de facto, uma criança; outros, pelo contrário, enfatizam o que lhe falta e o que ela poderá (ou deverá) vir a ser. Uns insistem na importância da iniciação ao mundo adulto; outros defendem a necessidade da proteção face a esse mundo. Uns encaram a criança como um agente de competências e capacidades; outros realçam aquilo de que ela carece (CASTRO, 2007, p. 3).

Para Silveira (2000), *apud* Castro (2007), a significação de infância é construída fundamentando-se quase sempre no ponto de vista do adulto, e como a sociedade está sempre em movimento, a experiência da infância muda conforme os padrões do contexto histórico. Dessa forma, a relevância da construção de uma concepção de infância pelos intelectuais nos leva a uma questão: como os formuladores da concepção de infância são, em sua maioria, os adultos, pensar a infância pode ser buscar determinadas evidências vinculadas à família e, no mundo moderno, à escola.

Outro aspecto ressaltado por Castro (2007) é a relevância que possui a criança dentro de uma comunidade. A autora enfatiza que esta importância varia conforme o período em que a criança estaria inserida, seus direitos, e as interferências da sociedade nos seus destinos. Para ela, o significado genérico da infância está diretamente ligado às transformações sociais, culturais, econômicas, etc., de uma sociedade, de um determinado tempo e lugar, que possui seus próprios sistemas de classes, de idades e seus sistemas de status e de papel social.

Assim, cada período imprime na infância uma significação mais ou menos vinculada às condições sociais e não apenas a sua condição de ser vivente e biológico. Reportando-se mais à época presente, a autora afirma também que, através dos meios de comunicação e de suas narrativas, as crianças e os adultos ‘aprendem’ o que é ser criança, o que devem consumir, como devem portar-se, como devem reagir e até como expressar-se, enfim, como devem se adequar a tal fato. Desta forma, tem-se a influência de diversos componentes sociais na construção da significação da infância (Cf. CASTRO, 2007, p. 3).

Portanto, com base no que Castro (2007) diz, podemos afirmar que não existe apenas uma única concepção de infância, com um desenvolvimento linear de forma progressiva. As várias concepções se apresentam de maneiras distintas, podendo assumir diferentes formas, de acordo com os referenciais que tomamos para concebê-las, e estão diretamente relacionadas às classes sociais, no entanto, mudam de acordo com o tempo e o espaço em que foram originadas. A palavra ‘infância’ refere-se a um período da vida humana, e em uma acepção extrema da significação, diríamos que a infância é o período no qual o indivíduo sente algumas dificuldades para articular as palavras, o período que poderíamos chamar da construção/apropriação de um sistema pessoal de comunicação, de signos e sinais destinados a ‘fazer-se ouvir’. O vocábulo ‘criança’, por sua vez, indica uma realidade ‘psicobiológica’ que faz referências ao indivíduo (Cf. CASTRO, 2007, p. 4).

Baseando-se em uma definição bem tradicional, temos que, segundo o Dicionário Aurélio, a criança é um ser humano de pouca idade, menino ou menina; pessoa

ingênua infantil. Em seguida, no mesmo dicionário, a infância está definida como um período de crescimento, no ser humano, que vai do nascimento até a puberdade. Na sua origem etimológica, o termo ‘infância’, em latim *in-fans*, quer dizer sem linguagem. Reproduzindo o que diz Castro (2007), de acordo com a tradição filosófica ocidental, não ter linguagem significa não ter pensamento, não ter conhecimento, não ter racionalidade. Nesse sentido, a criança é focalizada como um ser menor, alguém a ser ‘adestrado’, a ser ‘moralizado’, a ser ‘educado’. Seria então, alguém que na concepção de Santo Agostinho, é pecaminoso; é um ser que provém do pecado da união dos pais, e mais, para Santo Agostinho, “a racionalidade, como dom divino, não pertence à criança...” (Cf. CASTRO, 2007, p. 4).

Por outro lado, o Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL, 1990) define o que é criança baseando-se no critério de faixa etária: “a criança como a pessoa até os 12 anos de idade incompletos”.

Conforme Oliveira (1989), *apud* Castro (2007), há uma antiga citação da descrição de idades feita por *Le Grand Propriétaire*, que descreve a fase da infância como:

[...] a primeira idade que planta os dentes, essa idade começa quando a criança nasce e dura até os sete anos, e nessa idade aquilo que nasce é chamado *enfant* (criança), que quer dizer não falante, pois nessa idade a pessoa não pode falar bem nem formar perfeitamente suas palavras, pois ainda não tem seus dentes bem ordenados nem firmes, como dizia Isidoro e Constantino (CASTRO, 2007, p. 5)

Já de acordo com Santos (2005), o conceito mais genérico e a definição do período de vida compreendido como ‘infância’ baseia-se em pesquisas contemporâneas nos campos sociológico e histórico, que apresentam suas investigações na área da estruturação e da história da família. Ele diz:

As diversas estruturas familiares que as sociedades humanas criaram se baseiam, numa simplificação didática, nas variações em torno da família nuclear (pai, mãe e filhos dependentes) e do maior ou menor afluxo de parentes (incluindo os filhos casados e suas proles) e até criados que a ela se juntavam, configurando desde famílias extensas (com praticamente todas as pessoas de uma mesma ascendência convivendo juntas) até clãs e tribos com regras de formação próprias. A relação entre essas famílias e o grupo social mais amplo em que elas se inseriam era estabelecida de acordo com as regras de hierarquia ditadas pelo poder econômico e político, vínculos de consanguinidade entre seus membros, linhas de descendência e conseqüentes direitos de herança, e valores morais e religiosos vigentes na tradição da comunidade de que essas famílias eram o sustentáculo. A relativa importância que as crianças têm em cada padrão de estrutura familiar varia naturalmente com esses valores e com o *modus vivendi* de cada sociedade (SANTOS, 2005, p. 10).

Assim sendo, como nosso objetivo primordial é buscar um conceito de ‘infância’ que possa nos propiciar um embasamento para as análises que desenvolvemos ao longo da nossa pesquisa, apresentaremos em seguida um resumo do mapeamento da evolução histórica da infância inglesa de 1800 até os dias atuais, desenvolvido por Soares (2001), *apud* Castro (2007), através do qual fica clara a diversidade de conceitos de ‘infância’, estabelecidos por meio da identificação de diferentes concepções de ‘criança’ que foram sendo construídas pela sociedade inglesa ao longo dos séculos XIX e XX. Alguns dos conceitos a seguir serão por nós utilizados como referências para as nossas considerações sobre as crianças, personagens principais das obras **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, objetos do nosso estudo.

Da Revolução Industrial nasceu **a criança operária**, potencial vítima das transformações econômicas, sociais e familiares impulsionadas pela referida revolução. A sua mão de obra era aproveitada e assumia-se muitas vezes como fundamental na manutenção econômica do agregado familiar. A criança operária somente adquiriu visibilidade social quando os movimentos filantrópicos iniciaram campanhas de denúncia e sensibilização relativas às condições sub-humanas em que estas crianças sobreviviam. Dos movimentos filantrópicos torna-se visível, em meados do século XIX, uma nova concepção de criança: **a criança delinqüente**. Elas assumem-se como o rosto visível das deficiências de uma precoce escola da vida, assumida pela fábrica.

Durante os séculos XVIII e XIX, com os contributos médicos e psicológicos, surge uma nova concepção de criança: **a criança médico-psicológica**. Ela é o resultado de graduais e significativos investimentos na preocupação de obter respostas científicas acerca do desenvolvimento infantil.

Com o desenvolvimento em fins do século XVIII, da escola pública, surge também uma outra concepção de criança: **a criança aluna**. Que surge na contracorrente da criança delinqüente, à luz de tendências de socialização que acentuam a escola como um dos principais meios de moralizar as crianças e evitar a reprodução de comportamentos desviantes e perturbadores da ordem social.

Como resultado dos investimentos feitos nas áreas da saúde, da prevenção social e da educação, aparece em fins do século XIX e inícios do XX (1880-1918), uma nova concepção de criança – **a criança bem estar**, em relação à qual se organizam serviços específicos e especializados no sentido de atender às suas necessidades específicas. Durante a primeira década do século XX, a infância era alvo de interesse e definição de campos muito específicos como a medicina, a psicologia, sendo, no entanto o investimento e o contributo dado pela psicologia que mais influenciava as posturas e atitudes para com as crianças, resultando daí uma outra concepção: a da **criança psicológica**.

No período compreendido entre as duas Grandes Guerras, surge uma dupla concepção de criança: **a criança da família** e **a criança pública**. Esta dupla concepção resultou das constatações relacionadas com a influência das contingências sociais e econômicas na qualidade da atenção dada às crianças.

(CASTRO, 2007, p. 7 – 8)

Ainda de acordo com Castro (2007), existem numerosos estudos que resgatam as diversas concepções de infância ao longo da história da humanidade. Tais estudos, igualmente aos mencionados nos fragmentos anteriores, de uma maneira bem geral, têm ajudado a nos explicar que ‘as crianças’ sempre existiram desde os primeiros registros

históricos. No entanto, o sentimento de infância, e a preocupação com investimentos da sociedade e dos adultos para com as crianças, ou ainda a iniciativa de se criar formas de controlar e regulamentar a postura, o estilo e as atitudes da infância (criança) e da família são idéias que surgem com a modernidade (Cf. CASTRO, 2007, p. 9). A autora enfatiza também que, com o avanço dos estudos modernos sobre a infância, essa categoria social passa a ser enxergada como uma participante ativa da vida social, diferentemente do que se pensava até bem recente.

Estudiosos do campo da sociologia da infância têm afirmado que a infância enquanto categoria social é uma idéia moderna. Os estudos contemporâneos, nos quais podemos citar os realizados pela sociologia da infância, trazem como tese principal o fato de que as crianças participam coletivamente na sociedade e são dela sujeitos ativos e não meramente passivos. Ou seja, trazem uma proposta de estudar a infância por si própria, rompendo com o adultocentrismo, entendendo a criança como um ser social e histórico, produtora de cultura (CASTRO, 2007, p. 9)

Nessas vinculações de modelos e trocas de influências entre culturas, representadas literariamente, podemos verificar que a temática da infância se constitui num objeto recorrente. A exploração e a violência contra as crianças tomavam por base o fato de que estas sempre foram consideradas praticamente ‘descartáveis’, sem que houvesse qualquer respeito ao desenvolvimento natural destas, enquanto seres humanos, sendo expostas muito cedo a todas as sortes de abusos.

O século XIX foi um período marcado por muitas mudanças. A Revolução Industrial, por exemplo, trouxe consigo grandes avanços tecnológicos e também muita miséria. Pode-se destacar também, a ‘revolução científica’ com Charles Darwin, o qual apresenta sua teoria sobre a origem da humanidade; e Karl Marx com sua obra, **O Capital**, levando a classe operária a repensar seu ‘lugar’ dentro da sociedade Vitoriana. Enfim, o século XIX foi o século das revoluções.

É perceptível que as revoluções decorrentes desse período transformariam algumas concepções da sociedade, principalmente para com a infância. No entanto, a valorização definitiva dessa fase da vida ocorrerá apenas com o advento do Romantismo, movimento artístico-literário surgido nas últimas décadas do século XVIII. Os primeiros românticos destacaram a infância como parte importante e essencial na vida do ser humano. O principal deles foi Jean-Jacques Rousseau que afirmou que “a infância ‘tem formas próprias de ver, pensar, sentir’, e, particularmente, sua própria forma de raciocínio, ‘sensível’, ‘pueril’, diferentemente da razão ‘intelectual’ ou ‘humana’ do adulto” (Cf. HEYWOOD, 2004, p. 38). Rousseau, com sua afirmação de que o ser humano nasce bom,

mas a sociedade o corrompe, possibilitou origem a inúmeros desdobramentos na cultura européia. Uma de suas idéias mais importantes foi a do ‘bom selvagem’ (*beau sauvage*): já que o homem das civilizações ditas primitivas vivia sempre em contato com a natureza, ele seria a mais autêntica representação de pureza e bondade da natureza humana.

Tendo como foco de interesse, principalmente, mas não apenas a valorização do passado e a forma sonhadora e fantasiosa de viver do ser humano, em comunhão harmoniosa com a natureza e o ambiente que o rodeava, o movimento romântico na Europa e, por extensão, no mundo ocidental ganha traços definidores. Pelo mesmo raciocínio da teoria do ‘bom selvagem’, a criança passa a ser privilegiada, pois era muito nova e ainda não havia sido corrompida pelos costumes e convenções da sociedade (Cf. SANTOS, 2005, p. 13).

Os românticos apresentavam as crianças como sábias, com uma “sensibilidade estética apurada e uma consciência mais profunda das verdades morais duradouras” (Cf. GRYLLS, *apud* HEYWOOD, 2004, p. 39). Com isso houve uma redefinição do relacionamento entre crianças e adultos. Refletindo os ideais românticos com relação à infância, artistas representavam em seus retratos, não mais o ‘mini-adulto’, mas agora “refletiam nos corpos de seus sujeitos a crescente separação entre os mundos dos adultos e das crianças, contrastando a inocência das crianças com a experiência do adulto” (HEYWOOD, 2004, p. 40).

O estudioso Colin Heywood (2004, p. 41) diz que “em termos literários, os poetas românticos cumpriram seu papel na ‘invenção’ da inocência da infância”. Victor Hugo proclamou: ‘Cristóvão Colombo apenas descobriu a América. Eu descobri a infância!’. Dessa forma ele afirma claramente que foram os poetas românticos do século XIX que ‘descobriram’ a infância.

O poeta inglês William Wordsworth, contribuiu significativamente nas idéias sobre a infância no século XIX, dizendo frases como: nascemos “pisando em nuvens de glória” e “o paraíso nos cerca na infância”; ele enaltece a criança e afirma que o homem adulto perde as “qualidades visionárias que tem quando criança”. (Cf. HEYWOOD, 2004, p. 41). Tal atributo é ressaltado no poema a seguir:

Full soon thy soul shall have her early freight,
And custom lie upon thee with a weight,
Heavy as frost, and deep almost as life!¹⁹

19 [Vossa alma logo há de receber o fardo terreno que lhe cabe

E sobre vós recairá a carga dos costumes

Pesada como a geada, quase tão profunda quanto a vida!] (Tradução contida em HEYWOOD, p. 41).

Neste poema, Wordsworth elege a infância como sendo superior a todas as fases da vida, inclusive a fase adulta que por muitos séculos foi tida como a essência da vida humana. Em um outro dos seus poemas mais famosos, publicado em 1802, o autor nos apresenta elementos que servem para refletir sobre o sentimento predominante do pensamento de seus contemporâneos:

My heart leaps up when I behold
A rainbow in the sky:
So was it when my life began;
So is it now I am a man;
So be it when I shall grow old,
Or let me die!
The Child is father of the Man
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.²⁰ (ênfase nossa)

No nosso entender, este poema associa a evolução moral do adulto à sua infância; a índole, o caráter e a personalidade que esse adulto irá apresentar teriam sido construídos quando ele ainda era criança. O poeta espera que a sensibilidade que ele tem desde pequeno, juntamente com sua emoção e percepção do mundo natural não mudem quando ele envelhecer, do contrário, ele prefere a morte. Nesse exemplo é possível verificarmos a convergência de duas das principais idéias norteadoras do Romantismo: a importância da infância e da sensibilidade para com o mundo natural, constituindo assim, um dos legados que o poeta deve a Rousseau (Cf. SANTOS, 2005, p. 4).

A visão romântica que enaltecia a infância ainda sofria com as tradições religiosas que marcaram a criança com o pecado original. Em pleno século XVIII, a Inglaterra, com o surgimento do movimento evangélico, ainda estimulou esse tipo de preconceito contra a criança. Seguidores fervorosos propagavam que todas as crianças eram más por natureza e que o princípio do Mal as guiava. A ênfase na inocência das crianças que os românticos estabeleceram, além da resistência religiosa, enfrentou um problema de ordem econômica. Devido à inserção prematura dos jovens no mundo dos adultos com a finalidade de ajudar financeiramente seus pais, esse novo modo de perceber a criança foi recebido com maior ressonância dentro da classe média. Já a classe economicamente baixa continuava a enxergar e a tratar suas crianças como ‘mini-adultos’.

20 [Meu coração palpita quando eu contemplo

Um arco-íris no céu:

Assim foi quando minha vida começou;

E assim é agora que sou um homem;

Que assim seja quando eu envelhecer,

Ou me deixe morrer!

A Criança é o pai do Homem

E eu poderia desejar que meus dias fossem

Ligados um ao outro por uma (piedade) (devoção) natural.] (tradução livre)

Sabemos que hoje, há inúmeros estudiosos que buscam resgatar a história da infância e teorizam sobre ela, mostrando sua dinâmica ao longo dos tempos. Desde os estudos de Philippe Ariès (1986), muitos profissionais e teóricos têm se debruçado sobre esse assunto no intuito de compreender as formas como a criança tem sido tratada nas mais diferentes sociedades.

Diferentemente do que pode acreditar o senso comum, a idéia de infância como um período peculiar de nossas vidas, não é um sentimento natural ou inerente à condição humana. Segundo Philippe Ariès (1986), essa concepção, esse olhar diferenciado sobre a criança teria começado a se formar apenas com o fim da Idade Média, sendo praticamente inexistente na sociedade desse período e/ou anterior a ela. Nesse sentido, Ariès (1986) diz o seguinte:

Até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou a falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo (ARIÈS, 1986, p. 50).

Essa atitude em relação à criança explica-se por uma série de razões. A alta mortalidade infantil e a questão demográfica que são verificadas até a Idade Média não reservavam à criança um espaço importante nas relações da família: “a passagem da criança pela família e pela sociedade era muito breve e muito insignificante para que tivesse tempo ou razão de forçar a memória e tocar a sensibilidade” (ARIÈS, 1986, p. 10).

Além disso, dentro da sociedade medieval a criança não era vista como alguém que necessitava de afeto e atenção. “A criança era, portanto diferente do homem, mas apenas no tamanho e na força, enquanto as outras características permaneciam iguais” (ARIÈS, 1986, p.14). Naquele tempo, só havia preocupação em diferenciar vestimentas para distinguir as classes sociais. Até nas vestimentas essa diferenciação entre os adultos e as crianças era inexistente “nada, no traje medieval, separava a criança do adulto. Não seria possível imaginar atitudes mais diferentes com relação à infância” (ARIÈS, 1986, p.70).

Durante a Idade Média, foi criado um sistema para abrigar crianças abandonadas, denominado ‘Roda dos expostos ou Roda dos enjeitados’. Mais tarde, no Brasil, durante princípios do século XVIII até princípios do século XX (1726 até 1950), tal sistema também chegou a ser adotado, devido à forte tendência na época, em que as famílias, sobretudo as mais pobres, ou mesmo em razão da orfandade, entregavam suas crianças a instituições organizadas e mantidas pelas igrejas, para que estas fossem criadas.

Tal denominação dava-se em razão de que as crianças eram colocadas em uma espécie de ‘roda’, que ficava localizada nos muros dessas instituições. Após abandonada a criança, o equipamento cilíndrico era girado de fora para dentro dos muros, para que o infante fosse acolhido, sem a necessidade de se conhecer a pessoa que o abandonou, naquele lugar, naquelas condições (Cf. MARCÍLIO, 2006, p. 53 – 79).

Segundo Melo (2009), Machado de Assis, em um dos seus contos, **Pai contra mãe** (1906), faz uma importante menção crítica àquele sistema, em pleno vigor no Brasil. No conto, a personagem Cândido Neves, pai de um pequeno menino, é aconselhado, por sua cunhada, a entregá-lo para a citada roda, em razão da extrema pobreza em que vivia a família.

Utilizando-se de exemplos da iconografia²¹, Ariès busca mostrar como foi, ao longo de séculos, a percepção que as diferentes comunidades tinham a respeito da infância. De modo que, fica patente que durante alguns séculos as crianças não eram caracterizadas como foram na modernidade, mas sim, como ‘mini-adultos’. Observando isto, Philippe Ariès (1986, p. 51) descreve:

O tema é a cena do evangelho em que Jesus pede que deixe vir a ele as criancinhas [...] o miniaturista agrupou em torno de Jesus oito verdadeiros homens, eles foram simplesmente reproduzidos numa escala menor. Apenas seu tamanho os distinguem dos adultos [...] o pintor não hesitava em dar à nudez das crianças, nos raríssimos casos em que era exposta, a musculatura do adulto.

O culto ao menino Jesus, proporcionou mais oportunidade para se exaltar a infância. A religiosidade, através de representações de personagens simbólicas como anjos, santos, a Virgem Maria e o Menino Jesus, contribuiu significativamente para a apreciação dessa fase da vida por tempos ignorada: a infância.

Principalmente durante o século XV, e durante o século XIV, a iconografia religiosa, com o tema da infância sagrada, contribuiu para o surgimento da consciência da infância presente na nossa sociedade nos últimos séculos. A respeito disto, Ariès (1986, p. 54) tece o seguinte comentário:

No grupo formado por Jesus e sua mãe, o artista sublinharia os aspectos graciosos, ternos e ingênuos da primeira infância; a criança procurando o seio da mãe ou preparando-se para beijá-la ou acariciá-la; a criança brincando com os brinquedos tradicionais da infância, com um pássaro amarrado ou uma fruta; a criança comendo o seu mingau; a criança sendo enrolada em seus cueiros.

²¹ Termo que se refere ao desenho, criação e interpretação do simbolismo em uma obra religiosa, conforme o Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa.

Na arte pictórica, é observável a evolução que o ‘conceito’ da criança ganha ao longo dos séculos. É por volta do século XIII que a iconografia européia passa a mostrar a criança, inicialmente na figura de anjo, depois na do menino Jesus até chegar à iconografia leiga. A iconografia leiga que ainda não representava a criança sozinha, como destaque, mostra-a como personagem frequente:

A criança com sua família, a criança com seus companheiros, muitas vezes adultos, a criança na multidão, mas ‘ressaltada’ no colo de sua mãe ou segura pela mão, ou brincando, ou ainda urinando; a criança no meio do povo assistindo aos milagres ou aos martírios, ouvindo prédicas, acompanhando os ritos litúrgicos, as apresentações ou as circuncisões; a criança aprendiz de um ourives, de um pintor etc. [...] (ARIÈS, 1986, p. 55).

Embora sempre presentes nas representações artísticas, as crianças apenas seriam retratadas sozinhas no final século XVI. A partir dessas representações percebemos um desenvolvimento do sentimento de infância na sociedade européia da época, o qual só tende a aumentar nos séculos seguintes.

O lugar da criança na sociedade européia foi marcado pelas mudanças que ocorreram a partir da Idade Média até meados do século XVII, quando dentro da família, ela viria a ter um papel bem próximo ao dos dias atuais. “Através de retratos as crianças passam a ser representadas sozinhas e os retratos familiares tenderam a se organizar em torno da criança, que se tornou o centro da composição” (ARIÈS, 1986, p. 65).

A escolarização também contribui para o nascimento de um conceito para a palavra ‘infância’. Diferente do sistema de aprendizagem, típico da Idade Média, em que a criança, a partir dos 5 ou 7 anos, era lançada ao mundo dos adultos para aprender com eles uma profissão e participar da vida pública, encontramos, nos dias atuais, uma crescente preocupação com a educação dessas crianças, as quais foram retiradas do convívio social dos adultos para serem educadas em colégios no século XIV, e nos internatos nos séculos XVIII e XIX. Ao separar as crianças dos adultos, a sociedade passava a reconhecer o *sentiment de l'enfance* ²² que, conforme Ariès (1986, p. 156) nos informa: “Na sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o sentimento da infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas.”

22 O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Cf. Ariès (1986, p. 156)

Percebemos que a criança já começa a adquirir um conceito próximo ao que a sociedade moderna tem com relação ao significado de infância. Mas para chegarmos ao conceito do *sentiment de l'enfance*, presente atualmente em nossa sociedade, passar-se-iam alguns séculos.

Por muito tempo na história humana a criança foi desvalorizada. Ela era tratada como elemento secundário dentro da estrutura familiar. Os pais as ignoravam ou as subestimavam. De acordo com Costa (1999, p. 155), a atitude recorrente dentro da família era a seguinte: “ao pai: ao adulto, os louros; ao filho, à criança, as batatas”.

As relações entre as crianças, suas famílias e a comunidade eram estabelecidas de acordo com o universo cultural que cercava cada sociedade. Na sociedade medieval esse universo era formado pelo culto à propriedade, ao saber tradicional e à religião.

Durante o período colonial toda a atenção se voltava para o pai, a figura que representava a força capitalizadora dentro da estrutura econômica social. A questão da propriedade, da luta pela subsistência em uma época na qual imperava a lei do mais forte, tornava o patriarca visto como o único a possuir os predicados suficientes para proteger sua família de seus opositores. Devido a isto, mulheres e crianças sujeitavam-se à figura do pai e viam neste um patrão e um protetor.

A submissão dos outros membros da família ao pai contribuiu culturalmente para a desvalorização das crianças na sociedade. Estas eram forçadas a aprender desde cedo.

[...] por meio de castigos físicos extremamente brutais, a não duvidarem da prepotência do pai. Os espancamentos com palmatórias, cipós, [...], ensinavam-lhes que a obediência incontinente era o único modo de escapar à punição (COSTA, 1999, p. 156).

A supremacia adquirida pelo pai dentro da sociedade “não era apenas consequência do tipo de poder que ele exercia, mas também do tipo de saber que ele detinha” (COSTA, 1999, p. 158). Assim sendo, o pai tornou-se um símbolo de sabedoria, força e respeito a ser seguido, já que dentro do espaço colonial, sobreviver, expandir-se ou progredir eram sinônimos de repetir feitos realizados pelos antepassados.

No sistema colonial, ‘o velho era mais importante que o novo’, assim, a informação útil tinha sua fonte no passado, e a solidez da propriedade dependia do conhecimento que provinha das experiências de seus antecessores e de experiência própria, as quais eram transmitidas oralmente pelo pai aos outros membros da família.

Como a sociedade medieval prezava a tradição, o pai, o chefe da casa, era tradutor e porta-voz das lições dos ancestrais, já que detinha sabedoria, conhecia as

histórias de seus antepassados e as contava com grande fidelidade. Assim, as crianças eram excluídas desse ciclo, pois não tinham maturidade nem conhecimento suficientes para seguir essa regra. Esse fato deixava a criança em posição não merecedora da mesma consideração que os adultos tinham na sociedade (Cf. COSTA, 1999, p. 158).

Diante de uma sociedade que prezava o adulto, as crianças ‘eram um acessório supérfluo’ e isso as conduzia a um fenômeno de adultização ²³ precoce em uma intenção desesperada de assim, adquirirem uma maior participação na atenção da família e da comunidade.

Além da organização familiar e do saber passadista que deixavam a criança em uma espécie de limbo cultural até a adolescência, encontramos ainda a visão religiosa da cultura. Segundo esta visão, a criança era a representação da incapacidade do homem em renunciar os prazeres mundanos (Cf. COSTA, 1999, p. 159).

Enquanto ser biológico e sentimental, a criança era desprezada pela religião, ela representava apenas um modo de converter os pais. Padre Antônio Vieira, em seus sermões, dizia que “no nascimento somos filhos de nossos pais, na ressurreição seremos filhos de nossas obras” ²⁴. Assim, ele pretendia alertar que o homem se responsabilizasse, diante de Deus, por seus atos bons ou maus.

A criança era desprezada pela religião, pois representava o “pecado da carne”. Segundo Santo Agostinho, a mancha do pecado havia sido transmitida de geração a geração pelo ato da criança. Colin Heywood (2004) citando um salmo alemão da época de 1520, traduz toda a crença no pecado original presentes nas crianças. Transcrito o salmo, diz o seguinte:

Os corações das crianças eram sedentos de ‘adultério, fornicção, desejos impuros, lascívia, idolatria, crença na magia, hostilidade, enfrentamento, paixão, raiva, disputa, dissenso, facciosidade, ódio, assassinato, embriaguez, voracidade’ e muito mais (HEYWOOD, 2004, p. 50).

Para a igreja católica a criança só começou a ter sua importância quando passou a ser representada com pureza e inocência. Surge com o catolicismo, na época medieval, o costume de representar, através da pintura, a criança como criatura angelical, figura sagrada ou alegoria da alma do adulto. A representação social e religiosa da criança restringia o sentido de suas vidas. Sua posição de ‘filho incapaz’ e de ‘anjinho’ atropelava o desenvolvimento biológico da criança.

²³ Termo usado por Costa (1999, pág. 159), citando Gilberto Freyre.

²⁴ Trecho citado em Costa (1999, p. 159).

Costa (1999, p. 162) afirma que “a excessiva importância dada ao pai, ao patrimônio e a religião reduziu, expressivamente, o espaço físico e sentimental da criança.” Considerada um adulto incompetente, sua existência não possuía nenhuma positividade, ao contrário, era percebida por todas as esferas sociais, de modo negativo.

A desvalorização se deve ao fato de a criança ter sido considerada um ser tão insignificante, que não valia a pena dedicar-lhe sentimentos mais profundos e duradouros. Mudanças econômicas, políticas e sociais, a partir do século XVIII, trazem um ‘novo valor’ para a criança. É no final deste século que se evidenciam os primeiros questionamentos e transformações em prol da criança e é quando se começa a pensar na criança e no seu papel dentro da sociedade. Essa imagem ‘frágil’, portadora de uma vida delicada merecedora de atenção absoluta dos pais é uma imagem recente, muito embora suas primeiras manifestações remontem o advento do Romantismo (Cf. HEYWOOD, 2004, p. 38).

Dentro do panorama histórico apresentado, podemos tirar a seguinte conclusão: Se o fato de ser criança já era um ‘fardo difícil de se carregar’, ser órfão era então, um fardo ainda mais pesado. Crianças órfãs, principalmente durante a Era Vitoriana, eram tratadas, nas palavras do escritor vitoriano Charles Dickens, como um ‘peso morto’. Assim sendo, a sociedade, através dos seus representantes, procurava logo um modo de ‘livrar-se do fardo’.

Durante muito tempo, ensinar um ofício para os pequenos era visto como essencial na caminhada da criança para tornar-se um adulto. Famílias que queriam ensinar um ofício a uma criança recebiam algum dinheiro das entidades, geralmente as paróquias, que cediam os órfãos. Essas eram conhecidas como ‘famílias de arrendamento’, as quais recebiam essas crianças com o intuito de ensinar-lhes um ofício. A situação é mais crítica quando consideramos o sistema fabril e o trabalho infantil no mesmo, exercido pelas crianças órfãs.

Sabemos que com o novo sistema capitalista, os donos das fábricas procuravam o máximo de força de trabalho pelo mínimo necessário para pagá-las. Assim, entram para o quadro dos operários, mulheres e crianças, que trabalhavam as mesmas quantidades de horas que um homem, mas que recebiam bem menos pelos serviços prestados. As crianças aqui mencionadas eram órfãs ou eram forçadas a trabalhar para ajudar financeiramente suas famílias. A respeito disto, Huberman (1981) afirma o que segue:

A princípio, os donos das fábricas compravam o trabalho das crianças pobres, nos orfanatos; mais tarde, como os salários do pai operário e da mãe operária não

eram suficientes para manter a família, também as crianças que tinham casa foram obrigadas a trabalhar nas fábricas e minas (HUBERMAN, 1981, p. 190).

Em meio a uma sociedade que só visava o lucro, as entidades sociais, como a Casa dos Pobres, descrita por Dickens, eram comandadas por pessoas que desviavam o dinheiro público, que era destinado para cuidar dos pobres e órfãos. Essa corrupção apenas evidenciava a preocupação que fundamentava a sociedade: enriquecer a qualquer custo.

Era comum as crianças começarem a trabalhar, geralmente das 5 da manhã às 8 da noite, e ficarem em pé durante todo o trabalho, já que nas fábricas não havia cadeiras, sofrerem os mais diversos tipos de acidentes durante sua lida com as máquinas: esse era um drama enfrentado por crianças, principalmente órfãs, no período da expansão da industrialização, na Inglaterra vitoriana.

O trabalho nas fábricas era exaustivo e deprimente. As crianças trabalhavam o dia inteiro sem descanso, para ganhar alguns míseros trocados, conforme nos revela a voz de uma criança órfã aprendiz:

[...] Eu costumava ir para a fábrica um pouco antes das 6, por vezes às 5, e trabalhar até 9 da noite. Trabalhei toda a noite, certa vez [...]. [...] Nós mesmos escolhíamos isso. Queríamos ter algum dinheiro para gastar. Havíamos trabalhado desde as 6 da manhã do dia anterior. Continuamos trabalhando até às 9 da noite seguinte [...] (HUBERMAN, 1981, p. 191).

Os horrores do industrialismo se revelam mais ainda através dos registros do trabalho infantil naquela época, que passou a ser base do novo sistema econômico.

O termo Revolução Industrial está associado a uma modificação drástica no modo de fabricação de produtos. O surgimento das fábricas, a produção em série e o trabalho assalariado são algumas características desta transformação que alteraram profundamente a economia, as relações sociais, a paisagem geográfica rural e, principalmente, urbana durante os séculos XVIII e XIX.

Com a consolidação da Revolução Industrial, o ritmo de fabricação dos produtos se intensificou. Além de alterar o próprio ritmo de fabricação, produzindo mais mercadorias em menos tempo, a Revolução alterou a vida dos homens e acelerou o processo de urbanização.

Com o crescimento desordenado das cidades, uma grande oferta de mão de obra estava à disposição das fábricas, e isto implicou em uma submissão por parte dos trabalhadores ao regime desumano das jornadas de trabalho nas indústrias. Além disto, homens, mulheres, crianças e até idosos eram obrigados a submeterem-se a um regime de trabalho de até 18 horas por dia.

As crianças eram consideradas uma ‘mão de obra barata e dócil’, e isso contribuiu para uma exploração massiva do trabalho infantil durante esse período. Com o surgimento das novas máquinas, mulheres e crianças puderam exercer uma função que antes exigia a força de um homem adulto. Corroborando com nosso conceito Heywood (2004, p. 175) afirma o seguinte:

A energia do vapor e o maquinário possibilitaram que mulheres e crianças assumissem o trabalho que anteriormente exigia a força e a especialização de um homem adulto. Com certeza, as primeiras máquinas de fiar do final do século XVIII foram projetadas para serem operadas por crianças (estritamente, nesse caso, substituindo mulheres adultas), numa alternativa de reduzir os custos de mão-de-obra.

As condições de trabalho oferecidas pelas fábricas eram precárias, os ambientes tinham péssima iluminação, eram abafados e sujos. As jornadas de trabalho eram muito amplas e exaustivas, chegando a atingir até 18 horas por dia. Muitos operários não aguentavam terminar o expediente devido à exaustão. Entre os operários encontravam-se mulheres e crianças – essas últimas eram vistas como adultos e começavam a trabalhar em média aos seis anos de idade – que se empregavam para manter pelo menos a subsistência da família, para isto submetiam-se a:

Trabalho que durava até 18 horas por dia, sob um látego de um capataz que ganhava por produção. Os acidentes de trabalho eram freqüentes, má alimentação, falta de higiene, de ar ou de sol, imoralidade e depravação nos alojamentos. As faltas eram punidas com castigos terríveis. Chegava-se ao limite de limiar os dentes (ARRUDA, 1991, p. 67).

Vítimas da miséria que assolava as cidades industriais, as crianças eram exploradas financeiramente pelas fábricas, ou eram aliciadas por criminosos nas ruas. Órfãs, abandonadas à própria sorte, esses pequeninos eram ‘acolhidos’ pelas entidades públicas e estas as ‘ensinava’ uma profissão. Os pequenos eram entregues como aprendizes para fábricas, ou outra instituição que tivesse interesse em contratar um ‘aprendiz’. As crianças eram submetidas a todo tipo de ocupação: trabalhavam em fábricas, minas de carvão, limpavam as ruas, as chaminés ou até vendiam flores e jornais. Algumas delas tinham apenas cinco anos de idade, e chegavam a suportar jornadas de até 12 horas por dia. Muitas morriam de frio, fome ou doenças contraídas devido às más condições de trabalho (Cf. FIOCCO, 2003, p. 92-4). Em **Oliver Twist**, nos é possível identificar, muito bem, a violência e o sistema de escravidão e de pesados trabalhos aos quais as crianças eram submetidas.

Uma das cenas que mais representam a Revolução Industrial quando se refere ao trabalho infantil seria segundo Heywood (2004, p. 161), a de um “menino sufocado, ao subir dentro de uma chaminé, ou a pequena mão trabalhando na fábrica, ao compasso incessante de uma máquina”. Com a exploração do trabalho infantil, estas cenas seriam comumente observadas nas ruas de Londres, a partir da Revolução Industrial. Situação como esta é enfatizada no texto de **Oliver Twist**, pela personagem de um limpador de chaminés, ao tentar ‘adotar’ o menino Oliver para ser seu ajudante, como aprendiz, no seu ofício. Essa situação histórica de exploração de mão de obra infantil, ainda se reproduz em nossos dias, e acaba sendo bastante traumática para as crianças.

Para Rizzini (2007), o trabalho infantil deixa sequelas irreparáveis, é degradante, mas em alguns casos, é tido como necessário para a sobrevivência e manutenção do núcleo familiar. Além disso, esta mão de obra sempre teve uma grande procura pelos empresários, por ser bastante lucrativa. Principalmente no mercado industrial, esses trabalhadores são muito solicitados, pois embora possuam as mãos ainda muito pequenas, estas são extremamente ágeis, e são ‘pouco exigentes’. Tal fato continua ainda contribuindo fortemente para a exploração do trabalho infantil. Ela comenta a situação e reproduz o pensamento dos empresários em relação à preferência por crianças no trabalho:

Não se pode deixar de mencionar a demanda do mercado por mãos pequenas e ágeis, corpo obediente e pouco exigente. Há determinados tipos de tarefas que são melhor realizadas pelas mãos delicadas das crianças. Empregadores na agroindústria elogiam a paciência e o cuidado das crianças na perigosa e insalubre tarefa de espalhar agrotóxico pelas plantações. [...] o fato de se submeterem a baixos salários e regime disciplinar interno rigoroso, de não usufruírem de proteção e/ou benefícios, de não possuírem capacidade organizacional e reivindicatória, o que os tornam empregados com muitas obrigações e poucos direitos, e por não contar com a defesa das instituições de classe, como os sindicatos. (RIZZINI, 2007, p. 388)

Levando em consideração a situação infantil na sociedade, empresários do século XVIII exploravam mão de obra infantil, pondo para trabalhar e para conviver com todo tipo de miséria, abuso laboral, entre outros, crianças órfãs das ruas londrinas. Nas fábricas, as crianças trabalhavam exaustivamente, sem ter tempo para se dedicar aos estudos ou ao lazer.

Segundo Huberman, devido aos longos períodos e às más condições de trabalho, muitas crianças adormeciam pelos cantos das fábricas. Quando isso acontecia, elas costumavam apanhar de cordas, castigo dado pelos capatazes responsáveis por fazer as crianças se manterem trabalhando. Vejamos o que diz um pequeno órfão aprendiz:

“Sempre nos batiam [...]. O capataz costumava pegar uma corda da grossura de meu polegar, dobrá-la, e dar-lhe nós [...]” (HUBERMAN, 1981, p. 191).

As crianças que não estavam nas fábricas trabalhando, sendo exploradas, estavam nas ruas, sofrendo outro tipo de abuso. Muitas delas estavam sendo aliciadas por criminosos que as utilizavam para um mundo de roubos e até assassinatos. Era comum vê-las assaltando e roubando para sobreviver, em meio a uma sociedade hipócrita que via e aceitava o abandono infantil de forma natural. Situações como essas são claramente representadas em ambas as obras analisadas, **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**.

3.2 – A criança personagem e a criança como herói

A organização de uma obra literária é feita através da utilização de diversos elementos, tais como a estética, a temática, o enredo, o espaço; alguns deles chegam a ser imprescindíveis para a sua materialização, como é o caso da personagem.

Sabemos que é praticamente impossível alguém começar uma reflexão teórica sobre determinada obra literária sem, primeiramente, voltar o seu olhar para os clássicos antigos, em especial, para os escritos de Aristóteles. Assim, por razões óbvias, começaremos nossa análise sobre a construção das personagens em Dickens e Amado, nos reportando inicialmente ao que nos diz o antigo pensador, sobre tais ‘elementos’.

Em sua **Arte Poética** o filósofo grego é o primeiro, dentre os teóricos mais conhecidos, a tratar desses ‘seres fictícios’ que tanto ‘agem’ e ‘parecem’ com os seres ‘humanos reais’:

Como aqueles que imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter) isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; (ARISTÓTELES, 2005, p. 20).

No seu texto **Personagem e Anti-personagem**, ao estabelecer um estudo diacrônico-crítico entre a personagem aristotélica e a concepção do formalismo russo sobre essas entidades, Fernando Segolin (1978) reconhece a primazia do filósofo e teórico grego, no trato desses seres que ‘apresentam’ tantas semelhanças com a pessoa humana:

É assim que, em sua *Arte Poética*, Aristóteles, a rigor o primeiro teórico conhecido a tentar responder ao enigma dos seres ficcionais, chama nossa atenção para a estreita semelhança existente entre a personagem e a pessoa humana, ao afirmar, dentre outras coisas, que sendo o imitar congênito ao homem, a poesia é

uma arte de imitação ou representação e o objeto dessa imitação é constituído de homens que fazem ou experimentam alguma coisa, ou seja, de “homens em ação” (SEGOLIN, 1978, p. 15).

No caso específico das obras literárias, considerando-se principalmente a prosa narrativa ou o texto dramático, tal categoria de elemento, se não existisse, certamente, não existiria o enredo ou história, ou mesmo a fábula, que segundo os formalistas russos, é o conjunto de eventos, fatos ou acontecimentos informados pelo texto narrativo. Esse nosso entendimento é fundamentado no que nos expressa Rosenfeld (2002), ao afirmar que a presença de tal categoria diegética é ainda mais indispensável no teatro.

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção mas “funda”, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator). [...] É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer “vazio” (ROSENFELD, 2002, p. 31).

Nossa compreensão da importância das personagens na criação de uma trama é reforçada também por Candido (2002, p. 54), ao afirmar que: “Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor”. Assim, entendemos que a construção de uma personagem, sendo ela mais ou menos relevante, em uma história, depende muito do ponto de vista do escritor, ou mesmo do nível de destaque que este quer dar a alguma delas. Por isso, acreditamos que ao construir suas personagens, o autor nos apresenta aquela de sua preferência, ao ressaltar suas qualidades e/ou defeitos, suas características físicas e psicológicas, detalhes dos seus relacionamentos e atitudes etc., o que, via de regra, a torna protagonista da história. Esse nosso entendimento é reforçado pelo que afirma Bakhtin (2003), ao falar sobre a relação entre o autor e a personagem:

[...] neste sentido, o autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato da sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam (BAKHTIN, 2003, p. 3).

Essas criaturas, em geral, representam a manifestação do pensamento do autor, que, muitas vezes, espelhando-se em seres vivos que fazem parte da sua convivência ou não, exprime suas vontades, aspirações, críticas ou posicionamentos ideológicos, através delas. Confirmando esse nosso entendimento, Brait (1990, p. 38) diz: “Nesse sentido, os

seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor.”

François Mauriac (2002), falando como escritor e crítico literário que é, garante que no processo de produção das suas obras os escritores, em geral, nunca inventam suas personagens, ou seja, eles baseiam-se quase sempre em pessoas que lhes são familiares, para a criação dos seus tipos. Esse posicionamento reforça completamente nossa compreensão quando ele diz:

A humildade não é a virtude dominante entre os romancistas. Não temem se arrogar o título de criadores. Criadores! Êmulos de Deus! Na verdade, são seus imitadores. As personagens que inventam não são absolutamente criadas, se é que criação consiste em fazer algo a partir do nada. Nossas supostas criaturas são formadas de elementos tomados ao real; combinamos, com mais ou menos destreza, o que nos fornecem a observação dos outros homens e o conhecimento que temos de nós mesmos. Os heróis de romances nascem das núpcias que o romancista contrai com a realidade (MAURIAC, 2002, p. 155).

Candido (2002, p. 55) reforça tal idéia ao afirmar: “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício manifestada através da personagem, que é a concretização deste.” Pensamento semelhante é compartilhado por Mota e Junior (2001), quando comentam:

Embora uma personagem tenha vida própria, ela guarda também, é claro, uma íntima relação com a cultura dentro da qual e a partir da qual brotou. Um dos melhores exemplos disso é justamente o Quixote, ao mesmo tempo tão entranhadamente espanhol e tão universal (MOTA e JUNIOR, 2001, p. 10).

Candido (2002) vai mais além e de maneira bastante elucidativa, nos apresenta os elementos centrais na construção de uma história, e a relação de interdependência que há entre eles. Ele diz:

[...] os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “idéias”, que representam o seu significado, - e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis nos romances bem realizados. No meio deles avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. a personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos (CANDIDO, 2002, p. 54).

Entretanto, apesar de serem ‘seres criados’ por seus autores, há personagens que assumem ‘vida própria’ e não querem mais se deixar dominar por seus criadores. Alguns tomam rumos inesperados, e chegam a surpreender o próprio escritor, são as ‘personagens indomáveis’. Para ilustrar essa afirmação, Afonso. R. Sant’anna (2001), nos relata:

Jorge Amado estava sendo entrevistado por mim e outras pessoas num programa de televisão no princípio dos 1980, e quando lhe perguntei como construía suas personagens, contou algo interessante sobre dona Flor. Disse que tinha um certo projeto para tal romance. Estava escrevendo-o, quando percebeu que dona Flor não obedecia muito bem ao que planejava. Ele queria contar a estória dela de um jeito, mas a personagem e a estória iam em outra direção. Houve um momento em que, em meio ao trabalho, exclamou: - Essa dona Flor!... -, ao que Zélia Gattai, sua esposa escritora, ouvindo aquele suspiro, indagou: - O que houve, Jorge? - E ele, complacentemente derrotado pela personagem, explicou-lhe que ela estava tomando conta da estória e fazendo o que bem queria e não o que ele havia planejado para ela (SANT'ANNA, 2001, p. 265).

De acordo com a classificação de Forster (1990), as personagens de uma trama estariam inseridas em dois grupos: *round characters*, ou personagens redondas, em geral protagonistas e que aumentam a sua importância ao longo da história; e *flat characters*, ou personagens planas, que geralmente são personagens secundárias e que permanecem com seu nível de importância estabilizado na trama, podendo às vezes até diminuir esse nível.

Em seu texto 'A personagem do romance' ²⁵ Candido (2002) faz um apanhado crítico sobre a classificação desses 'seres', de acordo com alguns teóricos, para depois apresentar suas posições.

A seguir, destacaremos, dentre os estudiosos citados por Candido, aqueles que embasarão nossas análises das personagens construídas nas obras dos dois romancistas que estamos analisando em nossa pesquisa.

Inicialmente, vejamos como Candido (2002) resume e apresenta algumas características que definem as personagens classificadas por Johnson ²⁶, no século XIII, como 'personagens de costumes' e 'personagens de natureza'.

As "personagens de costumes" são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles. [...] personagens, em suma, dominados com exclusividade por uma característica invariável e desde logo revelada.

As "personagens de natureza" são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenha a regularidade dos outros. Não são imediatamente identificáveis, e o autor precisa, a cada mudança do seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca (Cf. CANDIDO, 2002, p. 61-2).

²⁵ In: **A personagem de Ficção**, São Paulo: Perspectiva, 2002. (Ver referências deste trabalho).

²⁶ No texto de Antonio Candido, ao citar Johnson, ele faz referências a Water Scott *apud* Miriam Allot, em *Novelists on the Novel*, Editora Routledge, London, 1960. Isso nos leva a entender, que foi W. Scott, o primeiro a mencionar Johnson, e a sua classificação das personagens.

Depois, Candido (2002), ao explicar a diferença entre as personagens planas e esféricas (como ele chama), caracterizadas por Forster, nos diz:

Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. [...] As “personagens esféricas” não são claramente definidas por Foster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de surpreender. A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica (CANDIDO, 2002, p. 62-3).

Por fim, Candido (2002) de forma clara e consistente - diferentemente de outros autores, já que alguns o fazem descrevendo características das ações destas, e não simplesmente nomeando-as ou rotulando-as - nos apresenta os traços característicos de como seriam as suas ‘personagens’.

Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, – seja interior, seja exterior. O caso da *experiência interior* é o da personagem projetada, em que o escritor incorpora a sua vivência, os seus sentimentos [...]. O caso da *experiência exterior* é o da transposição de pessoas com as quais o romancista teve contato direto [...].

Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, - por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha.

Personagens construídas a partir de um modelo real conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida. O trabalho criador desfigura o modelo, que todavia se pode identificar, [...] como complexo [...]

Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo.

Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação.

Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando uma personalidade nova, [...]. (CANDIDO, 2002, p. 71-3) (Ênfase nossa).

Para Philippe Hamon *apud* Brait (1990), as personagens estão classificadas em três tipos, a saber:

Personagens referenciais: são aquelas que remetem a um sentido pleno e fixo, comumente chamadas de personagens históricas. Essa espécie de personagem está imobilizada por uma cultura, e sua apreensão e reconhecimento dependem do grau de participação do leitor nessa cultura. Tal condição assegura o efeito do real e contribui para que essa espécie de personagem seja designada *herói*.

Personagens embrayeurs (que estabelecem ligação): são as que funcionam como elementos de conexão e que só ganham sentido na relação com os outros elementos da narrativa, do discurso, pois não remetem a nenhum signo exterior.

Personagens anáforas: são aquelas que só podem ser apreendidas completamente na rede de relações formadas pelo tecido da obra.
(BRAIT, 1990, p. 46)

Embora compreendamos a grande importância das personagens principais (redondas ou referenciais) dentro da trama, entendemos também que mesmo aquelas personagens ‘planas’ do Foster e as ‘anáforas’ de Hamon, ou ainda os ‘figurantes’ - definidos por Reis (1988), como uma subcategoria de personagem - possuem funções claras dentro da história. Ao nosso ver, acreditamos que estes últimos, igualmente às personagens anáforas, participam da trama apenas para oferecer sustentáculo às ações dos protagonistas/heróis. Essas nossas conclusões são respaldadas pelo que nos afirma Reis (1988, p. 209): “A exemplo do que ocorre no cinema, o *figurante* ocupa um lugar claramente subalterno, distanciado e passivo em relação aos incidentes que fazem avançar a intriga.” Ou ainda como comenta Mauriac (2002):

Posso afirmar como regra que, quanto menor a importância da personagem, maiores são as chances de que tenha sido tomada tal e qual da realidade. E isso é compreensível: trata-se, como se diz no teatro, de um figurante. Necessários à ação, os figurantes se apagam diante dos heróis da narrativa (MAURIAC, 2002, p. 161).

Para Brait (1990, 11), “o problema da personagem é, antes de tudo, um problema lingüístico, pois a personagem não existe fora das palavras” e que, considerando o tipo de texto ficcional, em geral, as personagens simulam as ações das pessoas.

Embora estes seres existam apenas na imaginação dos seus criadores, mas como representam pessoas, em muitos casos desenvolvem um grau de verossimilhança tão aprofundado que chegam a confundir o sentimento de muitas outras pessoas (leitores ou espectadores). Brait (1990), assim comenta:

Curiosamente, esses mesmos leitores que acreditam separar com clareza a vida da ficção, mesmo que muitas vezes apreciem mais a ficção que a vida, teriam algumas dificuldades para negar que já se surpreenderam chorando diante da morte de uma personagem (BRAIT, 1990, p. 9).

Assim, sem queremos limitar o apoio das nossas análises em apenas uma opinião teórica, conduziremos nossos entendimentos e ponderações sobre a construção das personagens em Dickens e Amado baseando-nos no que nos esclareceram Foster (1990), Hamon (1990), Brait (1990), e principalmente Candido (2002).

Conforme já vimos, todas as personagens existentes em uma história possuem suas funções determinadas, umas mais importantes outras menos. Brait (1990) afirma que

como “as personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas pelas outras”, é importante que conheçamos as quatro possíveis funções desempenhadas pela personagem no universo da ficção que é criado pelo escritor.

Personagem com função decorativa: [...] seria aquela considerada inútil à ação, aquela que não tem nenhuma significação particular, a que inexistiu do ponto de vista psicológico. [...] Como elemento decorativo a personagem, se está no romance, desempenha uma função. Ela pode constituir um traço e cor local, ou um número indispensável à apresentação de uma cena em grupo.

Personagem condutor da ação: personagem que dá o primeiro impulso à ação; é o que representa a força temática: pode nascer de um desejo, de uma necessidade ou de uma carência; **podem ser:** *oponente; objeto desejado; destinatário; adjuvante; árbitro, juiz.*

Porta-voz do autor: seria uma outra função passível de ser desempenhada pela personagem. Essa visão, também discutível, baseia-se numa longa tradição, empenhada em enfrentar essa instância narrativa como a soma das experiências vividas e projetadas por um autor em sua obra. Nesse sentido, a personagem seria um amálgama das observações e das virtualidades de seu criador.

Ao encarar a personagem como *ser fictício, com forma própria de existir*, os autores situam a personagem dentro da especificidade do texto, considerando a sua complexidade e o alcance dos métodos utilizados para apreendê-la (BRAIT, 1990, p. 48-51) (ênfase nossa).

Voltando-nos um pouco mais para a ‘personagem criança’ e a ‘criança como herói’, é importante lembrarmos que, já desde a mitologia antiga elas sempre figuraram nas histórias e aventuras, algumas vezes como personagens secundárias, mas em muitos casos, como o herói que passava por situações difíceis ao longo da sua vida, para enfim triunfar com a vitória. A própria bíblia, no antigo testamento, nos relata histórias de jovens meninos que tiveram infâncias difíceis, sendo inclusive, abandonados pelas famílias, mas acabaram tornando-se heróis do seu povo, como é o caso do rei Davi e José do Egito, para não citar outros.

No caso das histórias e aventuras mitológicas, que para alguns se trata de ‘biografias dos deuses’, a criança é geralmente considerada uma manifestação do divino, e em um confronto, digamos ‘maniqueísta’, seria ela a representação do ‘bem’ na luta contra o ‘mal’, conforme nos afirma Kerényi (2011, p. 45) “A figura da criança tem a mesma função na mitologia que aquela da moça preparada para o casamento, a *Core* e a mãe. Também elas são na mitologia – como toda figuração possível do ser – formas de expressão do divino”.

É interessante observarmos que uma das características marcantes na trajetória da criança protagonista ou herói juvenil, é a ‘orfandade’, seja esta provocada pela morte dos pais, seja pelo abandono destes. Em geral essas crianças são frutos de nascimentos ocorridos em condições impressionantes ou comoventes, fato este que as tornam por

demais vulneráveis às intempéries da primeira infância, conforme nos assevera C. G. Jung (2011, p. 129) “A criança ora tem o aspecto da divindade criança, ora o do herói juvenil. Ambos os tipos têm em comum o nascimento miraculoso e as adversidades da primeira infância, como o abandono e o perigo da perseguição”.

Conforme vimos no fragmento, tais situações, sem dúvida, expõem a criança aos mais diversos tipos de perigos e dificuldades, mas que, segundo Kerényi (2011), já seriam esperados, pois devem, estes eventos, fazer parte da construção da trajetória desse herói.

A criança divina é na maioria dos casos, uma criança abandonada e, muitas vezes, ameaçada por perigos extraordinários: [...]. Por outro lado, esses perigos não são algo surpreendente, mas característicos de um mundo titânico, do mesmo modo que as desavenças e ardis fazem parte dos mitologemas antigos (KERÉNYI, 2011. p. 49).

Esse caminho cheio de árduas dificuldades, que são marcantes na vida de qualquer herói, inclusive da criança-herói, é necessário para a valorização do seu triunfo, como afirma Campbell, ao comentar algumas biografias de importantes personagens da história da humanidade: “Cada uma dessas biografias exhibe o tema, racionalizado sob várias formas, do exílio na infância e do retorno. Trata-se de uma característica proeminente em toda lenda, conto folclórico e mito” (CAMPBELL, 2007, p. 313).

É claro que ao mencionarmos os perigos que o herói irá enfrentar na aventura dentro do contexto das obras que estamos analisando, naturalmente que não nos referimos a perigos ‘fantásticos’ ou ‘sobrenaturais’, como se estivéssemos falando de uma aventura mitológica. Referimo-nos, evidentemente, aos perigos e dificuldades enfrentados por nossos heróis nos seus contextos mais modernos, conforme nos explica Campbell (2007):

A tarefa do herói, a ser empreendida hoje, não é a mesma do século de Galileu. Onde então havia trevas, hoje há luz; mas é igualmente verdadeiro que, onde havia luz, hoje há trevas. A moderna tarefa do herói deve configurar-se como uma busca destinada a trazer outra vez à luz a Atlântida perdida da alma coordenada (CAMPBELL, 2007, p. 373).

Tais situações e eventos mencionados acima, e que são ressaltados por Campbell (2007), e Kerényi (2011), podem naturalmente ser identificados nos textos das obras escolhidas por nós como corpus da nossa pesquisa, quando analisamos as origens e procedências da maioria dos jovens que fazem parte dos bandos infantis em **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, mas, sobretudo quando consideramos as situações dos dois heróis-protagonistas, Oliver Twist e Pedro Bala, senão vejamos.

Oliver Twist, nascido de uma relação proibida entre sua mãe, uma jovem de classe média/alta, com um homem casado, fica órfão logo após seu nascimento e passa a ser criado por instituições públicas que não o oferecem o menor cuidado e carinho, vindo mais tarde a morar com outros meninos de rua. Pedro Bala, que logo aos seis meses perdera a mãe, perde também o pai ainda bem pequeno, vítima de assassinato, quando o mesmo participava de um movimento grevista (destino retomado mais tarde por Bala) já que este era líder sindical, passando desde muito jovem a morar pelas ruas. A partir dessas situações de ‘orfandade’, os protagonistas passam a enveredar por um caminho de aventuras, no qual enfrentam dificuldades, sofrimentos, solidão, para mais tarde triunfar na condição de herói, não aquele herói mitológico que derrota monstros e seres sobrenaturais, feras e dragões, para buscar a salvação dos seus povos, mas heróis que venceram barreiras do cotidiano, como violência, fome, preconceitos, perseguições e abandono, e que foi necessário muita luta para garantir as suas próprias sobrevivências.

Para Campbell (2007), a função do herói moderno é atender ao ‘chamado’ e tão logo que este venha, ele deverá imediatamente seguir em busca da sua ‘aventura’, sem ter que esperar que haja qualquer manifestação de insatisfação do seu povo, já que ele será o ‘exemplo’ para seus pares.

O herói moderno, o indivíduo moderno que tem a coragem de atender ao chamado e empreender a busca da morada dessa presença, com a qual todo nosso destino deve ser sintonizado, não pode – e, na verdade, não deve – esperar que sua comunidade rejeite a degradação gerada pelo orgulho, pelo medo, pela avareza racionalizada e pela incompreensão santificada (CAMPBELL, 2007, p. 376).

É interessante como, na maioria das vezes, a criança, que em geral é vista como frágil, indefesa, vulnerável etc., ao ser escolhida para representar o herói de uma história - caso de Oliver Twist e Pedro Bala, protagonistas das obras por nos analisadas -, consegue superar todas as dificuldades que enfrenta. Esta impressão de fragilidade que seus oponentes enxergam nela acaba lhe favorecendo (como elemento surpresa), em sua reação poderosa e inesperada aos perigos e dificuldades que enfrenta, conforme comenta Jung:

Chama a atenção o paradoxo presente em todos os mitos da criança pelo fato de ela estar entregue e indefesa frente a inimigos poderosíssimos, constantemente ameaçada pelo perigo da extinção, mas possuindo forças que ultrapassam muito a medida humana. Esta afirmação se relaciona intimamente com o fato psicológico de a “criança” ser “insignificante” por um lado, isto é, desconhecida, “apenas” uma criança, mas, por outro, divina (JUNG, 2011, p. 134).

É igualmente interessante, mesmo que não seja surpreendente, observar na criança-herói um lado mais frágil, ou diríamos menos forte. Até porque, não é difícil encontrar situações cotidianas ou mitológicas/religiosas onde seres mais fortes, acabam, por alguma razão, cedendo a um outro ser menos poderoso. Mesmo não se tratando de história envolvendo uma criança, podemos citar o episódio bíblico do poderoso Sansão que derrotava exércitos inteiros, e acabou cedendo à beleza e aos caprichos de Dalila. Mesmo assim, é a criança-herói, que muitas vezes demonstra poder e heroísmo em certas situações, mas curva-se a outras coisas bem simples.

Os heróis dos nossos romances em estudo, igualmente possuem seus pontos fracos. Por exemplo, Oliver Twist, que enfrenta e reage a diversas dificuldades e perigos, facilmente ‘sucumbe’ aos carinhos do Sr. Brownlow, seu pai adotivo, e da Sra. Bedwin a sua governanta. Ou quando era pajeado por Nancy, a sua amiga, durante o período em que viveu no bando de crianças delinquentes. Igualmente é o caso de Pedro Bala, herói e chefe dos Capitães da Areia, garoto valente e de atitudes duras e severas, para com aqueles que o desobedeciam, mas que ao conhecer Dora, quando esta se agregou ao seu bando, ‘sucumbiu’ inteiramente aos seus carinhos. Sobre esses comportamentos, Jung (2011) comenta:

O tema “menor do que pequeno e no entanto maior do que grande” complementa a impotência da “criança” com seus feitos igualmente maravilhosos. Este paradoxo pertence à essência do herói e perpassa como um fio vermelho todo o seu destino. Ele enfrenta o maior perigo, mas no entanto *sucumbe* a algo insignificante: [...] (JUNG, 2011, p. 130) (ênfase nossa).

Conforme já vimos anteriormente neste mesmo trabalho (p. 20), ao citarmos Gramsci (1978), o mesmo comenta sobre alguns dos diversos tipos de heróis presente nos romances mais populares existentes. No entanto, muito nos chama a atenção o entendimento que Campbell (2007) nos repassa, sobre a concepção e a forma como é visto o herói, sua construção e sua função, pelos que os criam, e pelos que admiram suas aventuras:

Mas aqueles que fazem as lendas raramente se contentam em considerar os grandes heróis do mundo como meros seres humanos que romperam os horizontes que limitavam seus semelhantes, e retornaram com bênçãos que homens com igual fé e coragem poderiam ter encontrado. Pelo contrário, sempre houve uma tendência no sentido de dotar o herói de poderes extraordinários desde o momento em que nasceu ou mesmo desde o momento em que foi concebido. Toda a vida do herói é apresentada como uma grandiosa sucessão de prodígios, da qual a grande aventura central é o ponto culminante. Isto está de acordo com a concepção

segundo a qual a condição de herói é algo a que se está predestinado, e não algo simplesmente alcançado, envolvendo o problema concernente à relação entre biografia e caráter (CAMPBELL, 2007, p. 310-311).

Por tal razão, entendemos que para compreendermos melhor o caminho dos nossos heróis (Oliver Twist e Pedro Bala) nas suas aventuras, é necessário que apresentemos, ainda que sucintamente, a maneira como é construída a ‘jornada de um herói’. Começamos então por citar algumas definições do que é um herói.

De acordo com o dicionário eletrônico Aurélio século XXI, herói é aquele “Homem extraordinário por seus feitos guerreiros, seu valor ou sua magnanimidade; P. ext. Pessoa que por qualquer motivo é centro de atenções. Protagonista de uma obra literária. Na mitologia, Semideus.” Já de acordo com Massaud Moisés (2004), em seu *Dicionário de Termos Literários*, o herói é definido, de um modo bem geral como:

O protagonista, ou personagem principal (masculina ou feminina), da epopéia, prosa de ficção (conto, novela, romance) e teatro. Na Antigüidade clássica, o apelativo ‘herói’ era destinado a todo ser fora do comum, capaz de obrar façanhas sobre-humanas, que aproximassem dos deuses. Equivalia aos semideuses, produto da aliança entre um deus e um mortal. Ser primário, elementar, força indômita da Natureza, além de protagonizar as epopéias e as tragédias clássicas, acabou recebendo o culto das massas (MOISÉS, 2004, p. 272-3).

Segundo Campbell (2007), um dos teóricos que nos forneceu os principais elementos de embasamento para nossa compreensão de como é construída a jornada e a atuação do herói na aventura -, herói “é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas humanas” (Campbell, 2007, p. 28).

Conforme afirma Possebon (2009), o herói pode se expressar das mais variadas formas e maneiras, como um rei, como um religioso, como um ‘eremita recluso’ ou até mesmo como um jovem de origem simples e modesta, mas que acaba enfim, tornando-se um referencial de comportamento e postura para seus admiradores e seguidores. Possebon (2009) nos informa ainda que “O percurso do herói é uma batalha interior, de ordem psíquica, cujo resultado leva a uma transformação que não necessariamente será compreendida pelo mundo externo” (POSSEBON, 2009, p. 20).

Em seu livro **O herói de mil faces**, Joseph Campbell (2007), nos sugere um esquema bem geral que ele usa para ‘mapear’ o que chamamos ‘a aventura do herói’, no qual constam as possíveis ‘etapas físicas’ através das quais o herói passaria ao longo da sua aventura. Isso não quer dizer que todo herói ao engajar-se em uma aventura, deverá ou

terá obrigatoriamente que seguir ou passar por todas essas fases apresentadas no esquema proposto por Campbell (2007).

Entendemos que, mesmo sendo baseadas nas fundamentações teóricas de Joseph Campbell (2007), as colocações de um outro pesquisador sobre a ‘jornada do herói’, o professor Fabrício Possebon (2009), nos parecem bem mais elucidativas e esclarecedoras, razão pela qual, o esquema geral da ‘aventura do herói’ que apresentaremos a seguir tem como base prioritária as explicações deste último.

Antes do início da aventura ocorre o ‘chamado’. Ou seja, o herói é convocado pelo destino através de um certo agente desencadeador da aventura (que pode ser uma pessoa ou um fato), o qual chamamos de ‘arauto’. “Isso se dá quer por um chamamento direto de uma divindade, ou por um mero acaso do cotidiano, ou por uma experiência de um insight. [...], na antiga tradição, tudo se reduz a uma explicação mítica” (POSSEBON, 2009, p. 21).

No segundo momento, o herói decide se aceita ou recusa o chamado para a aventura. Ou seja, nem sempre o ‘desafio’ é aceito pelo herói, ele pode recusá-lo, por estar satisfeito com a situação vivida no presente. E aí, a aventura nem se inicia efetivamente.

Sua recusa significa a aceitação do sistema de idéias correntes ou uma suposta garantia do ser bem-estar atual, face ao desconhecido. Muitas vezes, termina a aventura daquele que viria a ser herói, não sem uma grave punição pela recusa. Por outro lado, se ele aceita o chamado, logo uma figura protetora, um ancião, se apresenta para orientá-lo e entregar-lhe um instrumento mágico, um amuleto, que o salvará, em algum momento da aventura (POSSEBON, 2009, p. 21).

Iniciada a aventura, o herói começa a enfrentar seus primeiros contratempos e terá que atravessá-los para prosseguir. Esse momento é conhecido como o ‘primeiro limiar’, ou o começo das provações: “O herói vai se apresentar diante de lugares estranhos, terras estrangeiras, mares bravios, selvas densas ou desertos assustadores, em síntese, diante do desconhecido. Um portal normalmente simboliza esse limiar (POSSEBON, 2009, p. 22)”.

Na etapa seguinte, após ultrapassar o primeiro limiar ‘o herói será iniciado’, quando passará este a enfrentar uma nova série de provas. Nessa etapa da aventura, o herói, geralmente recebe alguns importantes apoios.

Vencido o limiar, o herói será iniciado, ou seja, vai passar por uma série de provas, contando com a ajuda de auxiliares, além do amuleto que já carrega. Os problemas que deve enfrentar aqui são parecidos aos do primeiro limiar, todavia imensamente ampliados, [...]. Nas narrativas míticas, essa é a parte mais desenvolvida. Aqui o herói mostra, muitas vezes, o seu caráter civilizador, destruindo reinos bárbaros e impondo novas leis e costumes (POSSEBON, 2009, p. 22).

Em seguida, vem a parte principal da aventura, na qual o herói termina suas ações. “A aventura última, quando todas as barreiras e ogros foram vencidos, costuma ser representada como um casamento mítico da alma-herói triunfante com a Rainha-Deusa do Mundo” (CAMPBELL *apud* POSSEBON, 2009, p. 22-3). E conclui Possebon (2009, p. 23): “Representando a mulher a totalidade do que pode ser conhecido e sendo o herói o aprendiz desse saber, então o casamento é a plena aquisição”.

Depois de terminadas suas tarefas e atribuições, é hora do herói retornar para suas origens. Assim ele passa a perseguir seu caminho de volta, que pode ser de forma natural ou forçada.

Cabe agora ao herói efetuar a viagem de volta. Há diversas variações: por livre e espontânea vontade ou mediante uma fuga ou ainda por meio de um resgate feito por auxiliares externos. Muitas vezes, traz o herói um objeto sagrado, símbolo de sua conquista. Essa jornada de volta é também pautada por perigos, cujo ápice é o limite entre o mundo mágico em que estava e o mundo dos homens comuns (POSSEBON, 2009, p. 23).

Finalmente, depois de concluída a aventura, o herói volta a restabelecer o curso natural das coisas na sua terra, tornando-se assim admirado e servindo de exemplo para a sociedade. “Concluída a aventura, o herói restaura a ordem deturpada do mundo, se foi essa a motivação de sua jornada, e torna-se o modelo para a sociedade. A partir desse momento, instaura-se um culto em sua memória” (POSSEBON, 2009, p. 23)

Para finalizar, e para tornar mais sucinto e compreensível tanto o que seja um herói, como o próprio esquema do caminho percorrido por este na sua aventura, novamente recorremos ao que comenta Possebon (2009):

Em síntese, o herói é o indivíduo que percorreu com sucesso o ciclo completo desta jornada: foi chamado, aceitou a convocação, ultrapassou o primeiro limiar, enfrentou as lutas e provas até a sua total consagração, fez a viagem de retorno com o objeto sagrado de sua conquista, atravessou o limiar de retorno ao mundo dos homens e, finalmente, entregou-lhes a dádiva conquistada. Essas são as etapas físicas e ostensivas da jornada do herói, que, no plano psíquico, simbolizam as forças mentais em ação (POSSEBON, 2009, p. 24).

3.3 – Visão psicológica da criança

Como entender determinadas posturas e atitudes heróicas da criança, se na grande maioria das vezes ela é vista como um ser frágil, desprotegido e até incapaz?

Como todo ‘ser pensante’, ela por vezes não pensa conscientemente, muito embora, os pensamentos existam bem no seu inconsciente, conforme Jung (2011, p. 113): “O primitivo (*A criança na primeira infância*) não pode afirmar que ele pensa, mas sim

que ‘algo pensa dentro dele’. A espontaneidade do ato de pensar não esta causalmente em sua consciência, mas em seu inconsciente” (ênfase nossa).

De uma maneira bem geral, e segundo Jung (2011), podemos dizer que as primeiras ‘manifestações da criança’, falando no mais amplo dos sentidos, são realizadas totalmente inconscientes.²⁷ Muito embora, devemos reconhecer que o ambiente com os objetos que a circunda são extremamente instigantes para estimular estas manifestações. Sobretudo, porque elas são inclinadas a buscarem no ambiente em que se encontram, os motivos para os quais a sua atuação sobre as coisas se processa de maneira visível.

Elas “sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja” (Cf. BENJAMIN, 2002, p. 57).

Assim, mesmo que inconscientes as crianças empenham-se muito mais em estabelecer uma nova relação com o ambiente e os objetos que as circundam do que reproduzir as ações dos adultos do seu entorno. Nesse seu mundo, a criança cria sua própria historia, seu próprio conto, sem importar-se com qualquer interferência dos adultos que a circunda. Benjamin (2002), nos alerta para esta inconsciente ‘independência’ nas atitudes das crianças.

Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. Um tal produto de resíduos é o conto maravilhoso, talvez o mais poderoso que se encontra na história espiritual da humanidade: resíduos do processo de constituição e decadência da saga. A criança consegue lidar com os conteúdos do conto maravilhoso de maneira tão soberana e descontraída como o faz com retalhos de tecidos e material de construção (Cf. BENJAMIN, 2002, p. 58).

Aprofundando-se um pouco mais, Piaget (1985), acredita que, após o nascimento, as relações da criança com o ambiente são até bem mais fortes do que podem parecer, quando afirma:

Somente as influências do meio adquirem importância cada vez maior a partir do nascimento, tanto, aliás, do ponto de vista orgânico quanto mental. A psicologia da criança não poderia, portanto, recorrer apenas a fatores de maturação biológica, visto que os fatores que hão de ser considerados dependem assim do exercício ou da experiência adquirida como da vida social em geral (Cf. PIAGET e INHELDER, 1985, p. 8)

27 Para Jung (1998) o **inconsciente** é compreendido de duas camadas. O primeiro é o **inconsciente pessoal**, onde é mantida toda a experiência pessoal de cada pessoa, podendo essas se tornar reprimidas, esquecidas ou ignoradas. Ou também há casos de experiências fracas demais para chegarem à consciência. A outra camada é o **inconsciente coletivo**, sendo uma área mais profunda da psique. Ela é remontada na infância através de restos das vidas dos antepassados. Nele estão contidos os instintos juntamente com as imagens primordiais denominados arquétipos, herdados da humanidade. Acesso em 25/11/2012.
http://www.psicologia.pt/artigos/ver_opiniao.php?codigo=AOP0203&area=d1&subarea=

Durante a primeira infância (o primitivo) a criança, lá no seu inconsciente (lado obscuro da alma) cria os componentes dos seus mitos (motivos, imagens primordiais, tipos ou arquétipos). Esses seriam manifestações de ‘revivescências autóctones’, ou seja, manifestações naturais ou nativas do seu próprio inconsciente. “Podemos observar tal estado pré-consciente na primeira infância e são justamente os sonhos dessa época que frequentemente trazem à luz conteúdos arquétipos extremamente importantes” (JUNG, 2011, p. 117).

Embora não sejam reais, os arquétipos possuem uma manifestação de força ‘bastante real’ e por vezes com consequências bem perturbadoras ao comportamento da criança. Como os arquétipos são a manifestação dos sentimentos mais profundos do psíquico ou do inconsciente, eles em geral expõem nossos pensamentos mais íntimos ou como chama Jung (2011), ‘os perigos da alma’:

Os arquétipos sempre foram e são forças da vida anímica (relativo à alma ou ao psíquico), que querem ser levados a sério e cuidam de valorizar-se da forma mais estranha. Sempre foram portadores de proteção e salvação, e sua violação tem como consequência os *perils of the souls* (perigos a alma), tão conhecidos na psicologia dos primitivos. Além disso, também são causas infalíveis de perturbações neuróticas ou até psicóticas ao se comportarem exatamente da mesma forma que órgãos corporais ou sistemas de funções orgânicas negligenciadas ou maltratadas (JUNG, 2011, p. 117) (ênfase nossa).

Essas manifestações provocadas pelos arquétipos, vindas do inconsciente da criança, que às vezes são positivas —, pois em certos momentos despertam naquelas uma busca incessante pelo ‘conhecer’ através de atitudes que surpreendem às pessoas do seu entorno —, em determinadas situações, são também vistas como manifestações de ordem negativas, sendo estas em alguns casos consideradas como de mau prenúncio ou mau presságio.

Este arquétipo da “criança divina” é extremamente disseminado e intimamente misturado a todos os outros aspectos mitológicos do motivo da criança. [...]. graças à interpretação religiosa da “criança”, alguns testemunhos da Idade Média foram conservados mostrando que a “criança não é simplesmente uma figura tradicional, mas também uma visão vivenciada espontaneamente (enquanto irrupção do inconsciente). [...] Há também relatos interessantes acerca de tais vivências espontâneas em histórias de fantasmas na Inglaterra, nas quais se trata de visão de um *Radiant Boy*, supostamente visto em um lugar de ruínas romanas. Tal figura é tida como de mau agouro (JUNG, 2011, p. 119) (ênfase nossa).

A criança enquanto divina (deus ou semideus) ou sobrenatural tem o poder de personificar o inconsciente, ao passo que como herói, o que inclui a natureza humana em sua ‘sobrenaturalidade’, consegue ela assim, sintetizar o inconsciente divino ainda não humano com a consciência humana. Isto pode nos transparecer que assim fazendo, ela

entraria em um estado de contradição com a sua ‘condição infantil’ ou seja, com o seu estado de ‘originário inconsciente’.

O exercício religioso, isto é, a repetição das palavras e do ritual do acontecimento mítico, tem por finalidade de trazer a imagem da infância e tudo o que a ela está ligado diante dos olhos da consciência, com o objetivo de não romper a conexão com o estado originário (JUNG, 2011, p. 124).

Ao observarmos ou mantermos contatos com uma criança, naturalmente vislumbramos nela o futuro. Ou seja, qualquer pessoa que olha para uma criança, em um primeiro momento, vai tomar como base o seu comportamento momentâneo, como uma antecipação de como será sua postura no futuro. É claro que em muitos casos, as pessoas acreditam que criança possa também parecer refletir comportamentos do passado, no caso desta vir a reproduzir ações e atitudes de um ancestral seu. Jung (2011) discorda, em parte, deste pensamento.

Um aspecto fundamental do motivo da criança é seu caráter de futuro. A criança é o futuro em potencial. Por isso, a ocorrência do motivo da criança na psicologia do indivíduo significa em regra geral uma antecipação de desenvolvimentos futuros, mesmo que pareça tratar-se à primeira vista de uma configuração retrospectiva. A vida é um fluxo, um fluir para o futuro e não um dique que estanca e faz refluir (JUNG, 2011, p. 127).

Com uma visão mais abrangente, Piaget (1985), nos fornece alguns outros elementos bem mais amplos sobre o assunto:

Se a criança explica em parte o adulto, podemos dizer também que cada período do desenvolvimento anuncia, em parte, os períodos seguintes. Isto é particularmente claro no que concerne ao período anterior à linguagem. Pode-se chamar-lhe período “sensório-motor” porque, à falta de função simbólica, o bebê ainda não apresenta pensamento, nem afetividade ligada a representações que permitam evocar pessoas ou objetos na ausência deles. A despeito, porém, dessas lacunas, o desenvolvimento mental no decorrer dos dezoito primeiros meses da existência é particularmente rápido e importante pois a criança elabora, nesse nível, o conjunto das subestruturas cognitivas, que servirão de ponto de partida para as suas construções perceptivas e intelectuais ulteriores, assim como certo número de reações afetivas elementares, que lhe determinarão, em parte, a afetividade subsequente (Cf. PIAGET e INHELDER, 1985, p. 11).

Para a criança ainda pequena o mundo está sempre cheio de monstros e seres assombrosos que em geral, fogem do seu inconsciente (normalmente libertados por alguém) para vir amedrontá-la e torturá-la. Muito embora, até que algum adulto lhe desperte sobre a diferença entre luz e escuridão (consciência e inconsciência) a criança não faz qualquer distinção entre estes fenômenos. Após a sua tomada de consciência ela passa a vê na escuridão e a escuridão (literalmente falando) como um monstro, seu grande inimigo que precisa ser derrotado. Entretanto, a criança-herói, tem o papel de vencer esses

medos e derrotar o monstro do seu lado obscuro. Como um herói poderia temer algo? Jung (2011) nos fala desses medos que os heróis devem enfrentar.

O ato principal do herói é vencer o monstro da escuridão: a vitória esperada da consciência sobre o inconsciente. Dia e luz são sinônimos da consciência, noite e escuridão, do inconsciente. A tomada de consciência é provavelmente a experiência mais forte dos tempos primordiais, pois é a partir dela que se fez o mundo, de cuja existência ninguém suspeitava antes (JUNG, 2011, p. 130).

Nos romances que analisamos há dois momentos que nos remetem a este estado de tomada de consciência descrita no fragmento acima por Jung (2011). Em **Oliver Twist** (1837), o garoto Oliver, ainda muito jovem e inocente, se junta ao bando de garotos de rua comandado por Fagin (o judeu). Em princípio, Oliver acredita que aquelas atitudes de *pickpocket* (em português: bater carteiras) ensaiadas pelos meninos no esconderijo era apenas brincadeira. Mais tarde, ao ser acusado de tentar roubar um lenço de um senhor na rua, Oliver é preso e descobre que as ‘brincadeiras’ eram ‘verdadeiras’.

Em **Capitães da Areia** (1937), após a morte da sua amada Dora e a debandada geral do grupo de meninos de rua, o herói Pedro Bala, ‘descobre’, ou seja, conscientiza-se da importância que tem sua liderança junto aos seus companheiros, e passa a juntar-se, com alguns dos ‘seus’ garotos, aos movimentos grevistas, reproduzindo as atitudes do seu pai, que fora grande líder sindicalista no passado, e perdeu a vida em certo momento desse movimento.

Ao tomar consciência da sua ‘missão’ e da sua condição de herói, a criança se dota de um certo ‘poder’ ou ‘força’ que impressiona, e que ela usa-o para enfrentar as dificuldades que ora lhe surgem. Força esta que origina-se do fundo do seu próprio inconsciente. É entendido que não estamos falando de força no ‘sentido literal’, mas de estratégias, de ideias, de atitudes e decisões inesperadas, que são capazes de surpreender inclusive seus opositores. Jung (2011), assim comenta:

É uma personificação de forças vitais, que vão além do alcance limitado da nossa consciência, dos nossos caminhos e possibilidades, desconhecidos pela consciência e sua unilateralidade, e uma inteireza que abrange as profundidades da natureza. Ela representa o mais forte e inelutável impulso do ser, isto é, o impulso de realizar-se a si mesmo (JUNG, 2011, p. 135).

Assim, mesmo apesar da sua pureza ou condição infantil que é o estado ‘inconsciente’, a criança é, por vezes, capaz de surpreender os que a cercam.

3.4 – Crianças e a Educação nos contextos das obras de Dickens e Amado

A arte de educar crianças divide-se em diversas partes, das quais a primeira e a mais importante é que o espírito, ainda brando, receba os germes da piedade; a segunda, que ele se entregue às belas-letras e nelas mergulhe profundamente; a terceira, que ele se inicie nos deveres da vida; a quarta, que ele se habitue, desde muito cedo, às regras da civilidade. (Erasmus, 1978:70)

A educação não seria apenas uma peça do cenário, subordinada a uma determinada contextualização política ou socioeconômica, mas elemento construtivo da história da produção e reprodução da vida social. (Kuhlmann, 2010, p. 15.)

De acordo com Heywood (2004), durante o período medieval, não se tinha clara a idéia de educação como um processo contínuo e necessário para a formação da criança. Ao invés de irem para escolas, muitas delas eram mandadas para trabalharem como aprendizes em casas de outras famílias enquanto que algumas poucas aprendiam alguns ofícios com seus próprios pais. Acreditava-se que o simples aprendizado de alguma profissão ou trabalho prático que pudesse garantir no futuro a sobrevivência da criança, seria o bastante. Ele assim comenta:

Em vez de aprenderem a alfabetização básica e “aquilo que é essencial saber para levar a vida adiante” no sistema escolar fundamental, as crianças adquiriram conhecimentos elementares e empíricos durante um período prestando serviços a outra família. Em outras palavras, enviados de suas casas como serviçais ou aprendizes, adquiriam seus conhecimentos na prática, junto com os adultos. “Era por meio do serviço doméstico que o mestre transmitia a uma criança, não ao seu filho, mas ao filho de outro homem, a bagagem de conhecimentos, a experiência prática e o valor humano que pudesse possuir.” (HEYWOOD, 2004, p. 205)

Até finais do século XVIII e início do século XIX, muitas famílias do ocidente não tinham condições, ou não se dispunham a pensar em mandar seus filhos para as escolas, já que a educação não era obrigatória em grande parte da Europa. No entanto, tem-se informações de que, já no início do século XVII, a cidade de Weimar, na Saxônia, foi supostamente a primeira a tornar compulsória a frequência escolar infantil, ao exigir, em 1619, que todas as crianças entre 6 e 12 anos estivessem em aula o ano todo, com exceção dos períodos de colheita (Cf. HEYWOOD, 2004, p. 203)

A partir do século XVIII, a idéia começa a tomar impulso em toda Europa continental, quando diversos líderes reformistas educacionais decidem adotar um sistema nacional de educação, como a principal alternativa de regenerar, preservar e valorizar as crianças das suas nações. Apesar de algumas resistências iniciais, a Inglaterra enfim optou por esse sistema em 1880, igualmente fez a França em 1882, e os Estados Unidos, que embora de forma retardada, começou a sua implantação em 1852 no estado de Massachusetts (Cf. HEYWOOD, 2004, p. 204).

A escola pública começa, então, a consolidar-se, em todo o ocidente, como o principal instrumento de formação intelectual, e o principal canal de socialização, sobretudo, para as crianças. Como assevera Castro (2007):

Com o desenvolvimento em fins do século XVIII, da escola pública, surge também uma outra concepção de criança: a criança aluna. Que surge na contracorrente da criança delinqüente, à luz de tendências de socialização que acentuam a escola como um dos principais meios de moralizar as crianças e evitar a reprodução de comportamentos desviantes e perturbadores da ordem social. A escola surge assim como a principal fonte de socialização e uniformização, ao impor um padrão universal de saberes e comportamentos, assumindo-se ao mesmo tempo como meio fundamental de prevenção e moralização das classes populares. (Cf. CASTRO, 2007, p. 8)

Entretanto, nem tudo parecia agradar a todos os membros das sociedades, principalmente porque, na visão de algumas pessoas o modelo escolar que havia sido inicialmente pensado estava sendo desvirtuado e não correspondia mais aos objetivos basilares. A estrutura educacional na Inglaterra vitoriana foi um dos pontos que tomou bastante espaço nos escritos de Charles Dickens (1812 – 1870). Um aspecto reiteradamente criticado por Dickens nas suas obras era o modelo educacional inglês, o qual lhe parecia muito rigoroso, cruel e até desumano para com as crianças. Em algumas obras de Dickens, como **Oliver Twist** (1838), **Bleak House** (1852) e **Hard Times** (1854), é possível nos depararmos com essa crítica às escolas vitorianas, onde as crianças agiam de forma mecânica e militarizada, como se fossem treinadas para responder sempre o que o professor gostaria de ouvir, além de serem exploradas no trabalho infantil.

Como não era obrigatória, até pouco antes de 1840, pouquíssimas crianças iam para a escola. Algumas pessoas das classes mais altas pagavam a um preceptor para ensinar às suas crianças em casa. Uma pequena parte dos meninos ia para a escola pública, que era paga, ou para internatos, onde recebiam refeições e dormiam. As meninas, que eram preparadas para o casamento, permaneciam em casa e aprendiam a desenhar, costurar, cantar e tocar piano. Algumas escolas eram organizadas pelas igrejas e entidades

filantrópicas. Os livros utilizados eram limitados, embora a Bíblia estivesse sempre presente nas classes. As salas eram superlotadas, com até 100 alunos em um único ambiente. Devido a essa superlotação, os alunos mais velhos acabavam tornando-se ‘monitores’, para ensinar aos mais jovens. A disciplina era extremamente rigorosa e os alunos que não se comportavam ‘apropriadamente’ eram punidos. O professor batia neles com um pedaço de madeira (cipó). A maioria das famílias não tinha dinheiro para mandar suas crianças para a escola e por isso punha-as para trabalhar para ajudar no orçamento familiar (Cf. FIOCCO, 2003). Até finais dos anos 70, no Brasil, ainda utilizava-se em muitas escolas, sobretudo particulares, em regiões mais remotas, o castigo físico como forma de impor a disciplina e o respeito às regras dos bons comportamentos e costumes, e/ou posturas escolares.

Ainda com relação ao ambiente escolar, é importante observarmos como Dickens, em sua narrativa **Hard Times**, usa os diálogos entre uma aluna e o Professor Gradgrind, sobre flores e cavalos, para criticar o rígido sistema educacional inglês, que proibia, naquela época, os alunos de manifestar ou expor suas idéias e criatividade através de desenhos, pintura, textos ou qualquer outra forma de expressão. Em suma, qualquer coisa que fosse relacionada à imaginação ou fantasia, (em inglês, *Fancy*) termo diversas vezes mencionado no texto de **Hard Times**, era terminantemente proibido nas escolas. Em 1853, por exemplo, em um episódio numa escola para crianças carentes no noroeste da Inglaterra, os diretores arrancaram e rasgaram alguns desenhos que foram pendurados nas paredes das salas de aula da escola. Para eles, o uso daqueles artifícios deveria ser desfrutado apenas por alunos da classe média (Cf. COLLINS, 2001, p. 333).



Imagens ilustrativas de uma sala de aula na Inglaterra vitoriana, retratadas no filme **Hard Times** de John Irwin (1977), baseado no romance homônimo, escrito por Charles Dickens em 1854.

No Brasil, com a chegada de D. João, em 1808, começa um novo cenário cultural para abrigar a Corte. Os novos conhecimentos culturais e o ensino chegam à colônia para servir tanto à doutrinação dos nativos e colonos, como à colonização e aos

objetivos político-econômicos de Portugal. A imprensa cresce e o ensino superior passa a ter prioridade. Na educação, limitada às especulações filosófico-literárias, o que predomina é o estímulo à formação de bacharéis, com total aversão ao trabalho braçal e mecânico.

A mentalidade preconceituosa da época ligava os trabalhos manuais e mecânicos àqueles realizados pelos escravos e pela classe mais humilde, criando assim fortes barreiras ao ensino técnico-profissionalizante, por exemplo. Formar-se ‘doutor’ era ter a possibilidade de galgar posições no status socioeconômico, enquanto que tornar-se produtor de bens materiais, comerciante ou lavrador era uma situação que a maioria dos jovens da época recusava-se a submeter-se. Essas profissões, segundo opinião geral, eram destinadas aos menos inteligentes ou com pouca sorte na vida. Grande parcela da população, por sua vez, acreditava que para trabalhar nas oficinas, no comércio, ou na agricultura, não era necessário ir à escola. O orçamento das famílias mais pobres recebia o reforço oriundo do trabalho ‘juvenil ou mesmo infantil’, o que contribuía para que a educação fosse considerada um ‘artigo de luxo’, não podendo ser desfrutado pelas famílias mais humildes. Fora o trabalho na lavoura e nos serviços domésticos, havia muitas maneiras de se aproveitar o trabalho dos escravos e dos menos favorecidos. Uma delas era colocá-los no comércio ambulante, vendendo peixes, frutas, e outras mercadorias pelas ruas; ou então como auxiliares do tipo ‘faz tudo’ dentro de uma oficina (Cf. BIELINSKI, 2001, p. 2.).

Havia uma grande preocupação em buscar algum tipo de ocupação para as crianças, fosse como ‘aprendiz’, conforme mencionado, fosse como estudante, em uma escola pública. As crianças oriundas de famílias de ‘posses’ não preocupavam as autoridades, entretanto, aquelas vindas de origem pobre, que eram bastante propensas a ingressar no submundo da delinquência, seriam o principal alvo das políticas de assistência social do governo. Kuhlmann (2002), assim nos explica:

A proteção à infância desvalida ou moral e materialmente abandonada seria a base de todo o sistema de assistência dos Estados modernos. A quase totalidade dos delinquentes seriam órfãos e desvalidos, ou recrutados entre os descendentes de pais mendigos e vagabundos, o alcoolismo e a sífilis seriam importantes fatores degenerativos (KUHLMANN, 2002, p. 471).

A educação brasileira do século XIX foi essencialmente reservada à preparação de uma elite e não para a instrução popular. A erudição, ligada ao status social, era extremamente prestigiada nos ambientes refinados, e pelos membros da Corte, pelas

atividades públicas, pelo regime parlamentar, onde uma boa eloquência era necessária para se galgar o alto status. Tal fato se tornou um contraste gritante com a quase total ausência da educação popular (Cf. BIELINSKI, 2001, p. 3.).

Igualmente foi citado o problema das salas superlotadas e mal iluminadas no contexto Dickensiano, aqui no Brasil, problema idêntico ocorria com as escolas públicas no final da década de 20 e início dos anos 30. Kuhlmann (2002), ao mencionar um relatório sobre a situação educacional do Brasil dos anos 30, escrito por A. Gonçalves, um pesquisador da época, assim comenta:

A inspeção médico-escolar era necessária para a orientação racional do ensino [...]. Escolares estariam cumprindo um papel de detentos em classes sem iluminação, com 50 ou mais alunos onde caberiam 20, respirando ar viciado e amontoados em bancos sem as devidas proporções. Urgia construir grupos escolares, oferecer prédios e mobiliário adequados (KUHLMANN, 2002, p. 475).

Mesmo que não tenhamos identificado, na obra de Amado, maiores referências ao sistema educacional brasileiro da sua época, em sua narrativa **O Menino Grapiúna** (1981), o autor não se furta de mencionar a preocupação dos seus familiares em propiciar-lhe uma instrução adequada, ao mandá-lo para um reformatório jesuíta, para estudar. Nesta narrativa autobiográfica, Amado menciona seus primeiros contatos com as obras literárias de autores europeus, a exemplo de **Germinal**, de Émile Zola, **As Viagens de Gulliver**, de Jonathan Swift, e de vários romances do próprio Charles Dickens, de quem tornou-se grande admirador (Cf. GOMES, 1981, p. 8 – 9).

Com a chegada de Vargas ao poder no início dos anos 30, durante o seu primeiro governo (1930-1945), a educação passou a ser tratada com maior atenção, já que esta seria mais tarde um dos componentes de apoio daquele seu projeto nacionalista de crescimento econômico. Tal projeto tinha como um dos principais elementos motivadores a recuperação da economia do país, buscando livrá-lo da grande depressão econômica mundial de 1929, cujo fenômeno de maior relevância fora a quebra da bolsa de Nova York. No entanto, a estrutura educacional oficial era claramente imposta e extremamente controlada (em todos os sentidos) pelo governo ditatorial.

Amado, na primeira fase da sua carreira, pautou sua obra, basicamente, em vivências e experiências, suas e do ‘povo baiano’, de modo que passou a ter esta considerada, em certos momentos como ‘instrutiva e educativa demais’ para os governantes da época. **Capitães da Areia**, romance publicado em 1937, pouco depois de implantado o Estado Novo, teve a sua primeira edição apreendida e os exemplares

queimados na praça pública de Salvador por determinação da ditadura. O livro foi ‘acusado’ de ser um instrumento de propaganda do comunismo.

O governo e a sociedade passaram a enxergar uma relação mais próxima entre o projeto nacionalista, em termos econômicos, políticos e sociais e a questão educacional como um todo. Conforme Xavier (1990) *apud* Silvia Helena A. de Brito (2006), no que se refere ao período Vargas, ela afirma:

[...] que esses anos foram propícios à rearticulação do ideário educacional, tendo como base o nacionalismo. Assim, o período que vai dos anos 30 aos anos 60 foi importante tanto para a consolidação do capitalismo no Brasil, com a industrialização, como também para a penetração efetiva de uma nova ideologia educacional, que proclamava a importância da escola como via de reconstrução da sociedade brasileira, advogando para tal a necessidade de reorganização do ensino, de tal forma que a modernização econômica dependente implicou uma modernização cultural e institucional que, assim como a econômica, tendeu a se dar dentro dos limites necessários à incorporação da economia nacional ao conjunto da economia capitalista mundial a que se subordinava (BRITO, 2006, p. 12).

Demonstrando que havia uma preocupação especial em fortalecer o sistema nacional de educação, o governo querendo deixar claras as regras e normas de funcionamento da educação, por ocasião da implantação da nova constituição de 1934, outorgada pelo presidente Getúlio Vargas, alguns aspectos considerados de maior importância foram especialmente citados na carta magna.

No que diz respeito aos princípios gerais, a Constituição de 1934 declarava a educação como direito de todos, bem como sua gratuidade. Aparecia neste texto constitucional ainda a questão do ensino religioso, ao qual foi dado caráter facultativo. O período que se abriu a seguir marcou outra etapa da história político-institucional brasileira, com o advento do Estado Novo (1937/1945), quando a pasta do Ministério da Educação e Saúde já era ocupada por Gustavo Capanema, desde o ano de 1934. Refletindo as adequações necessárias à nova fase atravessada desde então pelo país, abriu-se um novo conjunto de reformas educativas, que ficaram conhecidas como *Leis Orgânicas de Ensino* ou Reforma Capanema (BRITO, 2006, p. 14).

A partir de então, procurou-se fortalecer inclusive o ensino técnico e profissionalizante, considerando que isto seria sem dúvida um importante apoio ao projeto nacionalista do governo. O que se pode perceber, no entanto, é que apesar de todo esforço empreendido por aquele e outros governos ao longo da história, a educação no país nunca chegou a ser considerada totalmente satisfatória, sobretudo no que se refere à fase primária ou básica. Esse aspecto materializa o que poderíamos chamar hoje de “a farsa da educação”, onde o professor finge que ensina, e o aluno finge que aprende. Esse contexto existente nos nossos dias é o resultado de uma política educacional voltada prioritariamente para estimular a maior quantidade possível de alunos matriculados e

aprovados nas escolas, sem que haja a preocupação em fornecer-lhes uma melhor qualidade do ensino. Essa situação reflete atualmente, a falta de credibilidade para com as nossas instituições públicas que é respaldada, sobretudo, pelas péssimas condições de trabalho dos profissionais da educação, refletindo-se no alto índice de evasão escolar e despreparo dos egressos da escola pública. Conforme comenta Brito (2006), esses desencontros entre “resultados esperados e resultados obtidos” na conjuntura educacional do país remontam o período Vargas.

Desta forma, pode-se cogitar que, apesar da perspectiva nacionalizante que se intentou imprimir à educação a partir dos anos 30, e mais particularmente a partir do Estado Novo, tais medidas eram coerentes com o cenário econômico, político e social nacionalista que vicejava no país naquele momento, combinado ao contexto internacional favorável a este tipo de ideário. Tais políticas, contudo, estiveram muito mais voltadas para a conformação de uma educação em bases nacionais do que para a implantação efetiva de uma *pedagogia autoritária*. [...] o papel da educação, no sentido de reforçar a identidade entre Nação e Estado, estas filosofias e estas intencionalidades não chegaram, contudo, a materializar-se em termos da escola propriamente dita. Ao contrário, considerando o papel da educação na sociedade brasileira nesse momento, o processo de expansão do ensino, principalmente primário, parecia suficiente para atender às demandas por escolarização existentes à época (BRITO, 2006, p. 22).

Embora sejamos testemunhas de que os governos insistem em procurar demonstrar uma maior preocupação, com a melhoria das condições de vida das crianças, sobretudo quanto à educação, devemos reconhecer que a situação por nós vivida é ainda muito difícil e irreal, conforme nos embasa Kuhlmann (2010).

Se atualmente, por um lado, temos vivido manifestações de reconhecimento dos direitos das crianças em diferentes níveis, por outro, continuamos a presenciar massacres de crianças e jovens, exploração, violência sexual, fome, maus-tratos nas instituições educacionais (Cf. KUHLMANN, 2010, p. 20).

Parafraseando Kuhlmann (2010), diríamos que, atualmente quando se pensa em qualidade, quase que imediatamente associamos essa palavra ao jargão da ‘qualidade total’, modismo que permeia nossa sociedade, e que também invadiu a educação. Livros são publicados, e as secretarias de educação procuram adotar o modelo de gestão empresarial gastando fortunas com tecnocratas para ministrar cursos aos professores, etc. A educação passa então a ser definida como um serviço a ser oferecido ao mercado; pais e alunos, clientes ou consumidores, tornam-se os responsáveis pela escolha da instituição. Entretanto, precisamos entender que a educação não é ‘creme dental’; aquilo que as crianças sofrem em uma instituição não é algo que se resolve pelo simples fato de buscar outra escola; e mudar de instituição não é uma coisa tão simples como mudar de ‘marca’. Precisamos repensar nossos modelos educacionais, adequando-os melhor às nossas realidades.

4. COTEJO ENTRE AS CONSTRUÇÕES DE *OLIVER TWIST* POR CHARLES DICKENS, E *CAPITÃES DA AREIA* POR JORGE AMADO.

4.1 - Tipologia e estilo dos narradores

Na composição ou processo de criação de um texto narrativo, há um elemento de fundamental importância para que o leitor tome conhecimento dos fatos que desencadeiam a trama ou enredo, é o narrador. Principalmente para leitores sem maiores conhecimentos de análises de textos literários, esta ‘entidade’, que é responsável pela materialização do foco narrativo, pode ser confundida com o autor, sobretudo quando estamos analisando alguns discursos contidos no texto narrativo. Para maior clareza dessa distinção entre autor e narrador, citamos o que diz Maria Lúcia Dal Farra (1978):

Todo o mal-entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor - a do poeta objetivo que subscreve os originais. Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como na narração, ele emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria das suas posturas - as personagens -, elegeu-a como *narrador*. Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o *agente* imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista (DAL FARRA, 1978, p. 18).

Tanto os recortes estudados quanto as obras, como um todo, revelam que os autores de *Oliver Twist* (1837) e *Capitães da Areia* (1937), romances estudados nesta pesquisa, selecionaram, dentre muitas possibilidades de abordar temas da época, certos aspectos de um determinado grupo social: a relação entre as crianças abandonadas, e certos segmentos da sociedade em que vivem, como as instituições públicas, a estrutura familiar, e os bandos que as agrupavam. Também escolheram um tipo de narrador que, além de oniscientes e onipresentes, fazem divagações sobre o interior das personagens e sobre o mundo que as cerca. Em razão dessa postura, a análise das características do narrador tornou-se necessária e complementar ao estudo das características das personagens. No que concerne à compreensão do que seja ‘foco narrativo’, à tipologia e às distintas funções dos narradores e do autor, em uma narrativa, Gomes (1996) nos esclarece:

Por foco narrativo se entende a perspectiva pela qual os fatos são narrados, ou seja, num romance há sempre uma voz que conta a história, e essa voz (que não deve ser confundida com a do autor, apesar de ser criação deste) pode chegar até o leitor de diferentes maneiras:

- a) em primeira pessoa, identificada com a personagem principal; (narrador protagonista) ou (narrador autodiegético)
- b) em primeira pessoa, identificada com uma das personagens secundárias; (narrador ‘eu como testemunha’) ou (narrador homodiegético)

- c) em terceira pessoa, com o narrador se comportando como mero observador dos fatos, sem interferir na narrativa e narrando-os de fora; (narrador onisciente neutro)
- d) em terceira pessoa, com o narrador se comportando como observador, narrando os fatos de fora, mas se permitindo comentá-los; (narrador onisciente intruso)
- e) em terceira pessoa, com o narrador se permitindo a onisciência, ou seja, narrando os fatos de fora e, ao mesmo tempo, de dentro, quando penetra na interioridade de diferentes personagens; (onisciência multisseletiva) (GOMES, 1996, p. 71).⁽²⁸⁾

No caso dos romances analisados nesse nosso trabalho, constatamos que ambos os textos são prioritariamente narrados em terceira pessoa, com narradores segundo Friedman, do tipo ‘narrador onisciente neutro’, onde estes apenas narram as histórias de um determinado ponto de vista, sem qualquer intromissão nas narrativas. Entretanto, em alguns momentos, estes narradores mudam seus posicionamentos, para um ‘narrador onisciente intruso’ quando passam a emitir seus comentários, muitas das vezes com ironia e sarcasmo, sobre determinadas atitudes ou situações que envolvem algumas das personagens. Esse tipo de narrador é muito mais presente em **Oliver Twist** do que em **Capitães da Areia**. Em outros momentos, os narradores demonstram possuir um profundo conhecimento a respeito dos pensamentos e atitudes que foram ou serão tomadas por determinadas personagens, o que os caracterizariam como ‘narradores oniscientes multisseletivos’.

Como já mencionado, e que será ilustrado logo à frente, tanto o narrador de **Oliver Twist** (em maior proporção), quanto o de **Capitães da Areia**, utilizam-se da técnica do discurso indireto livre, ou seja, fazer com que o narrador principal permita a manifestação de narradores secundários através de personagens, os quais, algumas vezes, narram fatos ocorridos antes do tempo da narrativa. A seguir, ilustraremos com algumas passagens, de ambos os textos literários, situações que evidenciam as múltiplas tipologias desses narradores. Inicialmente, temos o Narrador onisciente neutro:

Era já manhã alta quando Oliver acordou de um sono longo e profundo. Não havia mais ninguém no quarto senão o velho judeu, que estava fazendo café numa caçarola e, ao mexê-lo com uma colher de ferro, assobiava baixinho. De vez em quando, parava para escutar quando se fazia o mínimo ruído embaixo, e, ao certificar-se do que era, continuava a assobiar e a se mexer. (DICKENS, 1983, p. 83).

João Grande vem vindo para o trapiche. O vento quer impedir seus passos e êle se curva todo, resistindo contra o vento, que levanta areia. Êle foi à “Porta do Mar” beber um trago de cachaça com o Querido-de-Deus, que chegou hoje dos mares do Sul, de uma pescaria (AMADO, 1970, p. 34).

28 Para construção dessas categorizações e tipologias de narradores, utilizamos as definições contidas em Gomes (1996), Norman Friedman, citado por Leite (2000), e Gerard Genette, citado por Reis & Lopes (1988).

Podemos observar, nesses fragmentos anteriores, a neutralidade dos narradores relatando os acontecimentos apenas como simples observadores, que transmitem informações aos leitores, informações estas que servem muito mais para fazer fluir o texto, do que para iniciar o desencadeamento de alguma ação de maior importância na trama.

Narrador onisciente intruso:

Ocasionalmente quando havia alguma ocorrência fora do comum, fosse de uma criança do município que, **por descuido**, tivesse ficado imprensada debaixo da cama ou, **inadvertidamente**, escaldada de morte, quando lhe dessem um banho, **circunstância aliás muito rara** porque as lavagens eram **acidentes pouco frequentes** na quinta, o júri teimava em fazer perguntas incômodas, ou algumas pessoas apensavam **rebeldemente** suas assinaturas numa carta de protesto (DICKENS, 1983, p. 18) (ênfase nossa).

O que aliás não despertou tanta curiosidade entre o público, como a descrição de **belíssimo, vibrantíssimo e apaixonadíssimo** discurso do dr. Promotor Público, que fizera os jurados chorar, e até o próprio juiz tinha limpado as lágrimas, ao descrever o dr. Promotor, com **sublime força oratória**, o sofrimento das vítimas do feroz cangaceiro menino. O público ficou indignado porque Volta Sêca não chorou durante o júri. Seu rosto sombrio estava cheio de **estranha calma** (AMADO, 1970, p. 276) (ênfase nossa).

Nesses fragmentos acima nos é possível observar que os narradores não agem com a mesma imparcialidade (neutralidade) que os anteriores (neutros). Embora eles estejam também posicionados apenas como observadores dos fatos pode-se identificar (nos termos em destaque) algumas das suas opiniões e posicionamentos, expressas através de certos advérbios e adjetivos, muitos deles carregados de ironia e/ou até sarcasmos, para com as situações descritas. Essa manifestação do narrador, externando suas opiniões e comentários, é exatamente o que caracteriza a sua intromissão na narrativa.

Narrador onisciente multisseletivo:

O burro achava-se em estado de profunda abstração: considerava, talvez, se ia ser regalado com um ou dois talos de couve quando se achasse livre dos dois sacos de fuligem com que o carrinho estava carregado; e por isso, sem notar a ordem de comando, continuou o seu caminho.

Oliver encheu-se de coragem e fez a curvatura o melhor que pôde. De olhos fixos na cabeleira empoada de magistrado, pensava se acaso todos os funcionários da Justiça já nasciam com aquele emplastro branco na cabeça e por isso se tornavam juízes (DICKENS, 1983, p. 30; 35).

Pedro Bala, enquanto subia a ladeira da Montanha, revia mentalmente seu plano. Fôra arquitetado com a ajuda do Professor e era a coisa mais arriscada em que se metera até hoje. [...] O plano de Pedro Bala era passar a noite ou parte dela na sala de detidos e levar ao sair (se conseguisse sair) a imagem de Ogum consigo. Dona Ester sentou-se em frente ao seu penteador, ficou com os olhos parados, quem a visse pensaria que ela olhava o céu através da janela. Porém, [...] ela nada olhava, [...]. Olhava, sim, para dentro de si, para as suas recordações de muitos anos e via um menino da idade do Sem-Pernas, vestido com a roupa de marinheiro, correndo no jardim da outra casa, da qual se mudaram depois que êle morreu. (AMADO, 1970, p. 113; 114; 134).

Já no caso desse outros fragmentos mostrados, o leitor poderá identificar a facilidade com que o narrador ‘desliza’ da posição de observador para o interior das personagens, chegando a mergulhar inclusive nos seus pensamentos e sentimentos. Tal movimento poderia ser considerado semelhante à plasticidade da câmera cinematográfica, que é comumente utilizado no cinema para mergulhar em estruturas consistentes, ou lugares improváveis de serem alcançados, a exemplo de alguns metais ou minúsculas partes do corpo humano, que são facilmente penetrados.

Por fim, gostaríamos de ressaltar, tanto no texto de Dickens quanto no de Amado, a presença de um recurso bastante utilizado pelos seus narradores, que é o fato de fazer com que o narrador principal permita que narradores secundários se manifestem através de algumas personagens que contam certos fatos da trama, conforme já mencionamos. Ou seja, o narrador principal delega a algumas personagens a função de narrador. Os fragmentos a seguir materializam este artifício.

Narrador dando voz a narradores secundários:

É alto – declarou a jovem – e de compleição forte, mas não gordo; tem um andar furtivo; e, quando anda, olha constantemente por sobre o ombro, primeiro para um lado e depois para o outro. Notem bem que tem os olhos afundados na cabeça mais profundamente que nenhum outro homem, e que só isso basta para reconhecê-lo. Sua tez é escura, como o cabelo e os olhos; e, apesar de não ter mais de vinte e seis ou vinte e oito anos, seu rosto é mirrado e pálido. Seus lábios ficam muitas vezes descorados e desfigurados pelas marcas dos dentes; porque tem ataques furiosos e chega a morder as mãos e a enchê-las de feridas (DICKENS, 1983, p. 417).

Gato contou que a solteirona era cheia de dinheiro. Era a última de uma família rica, andava pelos quarenta e cinco anos, feia e nervosa. Corria a notícia de que tinha uma sala cheia de coisas e ouro, de brilhantes e jóias acumuladas pela família através de gerações (AMADO, 1970, p. 256).

Em seguida, nos aprofundaremos um pouco mais sobre os estilos narrativos de Charles Dickens e Jorge Amado, autores das obras usadas como corpus da nossa pesquisa.

Sabe-se que Charles Dickens, ao longo do processo de produção da sua obra literária, utilizou-se de vários dos seus escritos, a exemplo de **David Copperfield**, **Hard Times**, **Oliver Twist**, **Great Expectations**, entre outros, para tecer claras críticas aos aspectos socioeconômicos da sociedade vitoriana. Sobre o tema, Cevasco (1985) afirma:

Sem dúvida, a crítica social de Dickens não é pioneira ou radical. Os males sociais apresentados em seus romances não eram novidade para os leitores e nem a maneira de apresentá-los incitava abertamente à rebelião. Todavia, vista de um ângulo mais amplo, a filosofia de Dickens é revolucionária: tudo o que, na vida social, impede a solidariedade e a generosidade é condenado. Segue-se que, num sentido mais profundo, toda a sociedade vitoriana e a nossa, herdeira daquela, precisam de reformas (CEVASCO, 1985, p. 56)

Charles Dickens, escritor de origem simples, vivenciou os aspectos mais negativos da prosperidade na era vitoriana, onde as classes trabalhadoras inglesas eram extremamente exigidas para apoiar, com o seu trabalho, o crescimento econômico e o nível de produção que a nação inglesa deveria alcançar para se firmar como a potência econômica mundial da época. Dickens também enxergava na modernização dos meios de produção, através da mecanização, por exemplo, uma forma de aumentar ainda mais a distância entre a classe burguesa e a operária, o que em sua opinião fragilizava ainda mais sentimentos como solidariedade e generosidade, e fortalecia o isolamento e a exclusão, sobretudo das pessoas menos favorecidas. Dickens definitivamente não concordava com tais situações, e movido por um sentimento de insatisfação, de forma modesta, mas eficiente, valia-se de suas narrativas para externar suas insatisfações e materializar seu pensamento crítico a diversos aspectos da sociedade vitoriana, através do discurso do narrador, do discurso de certas personagens e até da descrição do espaço diegético. Cevasco (1985), assim comenta:

Há de tudo em Dickens: o humor, já em sua primeira obra [...] a consciência do poder do Mal em *Oliver Twist*; o sentimentalismo e a denúncia social nas desventuras de *David Copperfield*; a crítica às severas escolas vitorianas [...] o ataque ao dinheiro em *Bleak House* e *Great Expectations*, [...] (CEVASCO, 1985, p. 56).

Como Dickens é considerado um autor essencialmente visual, à medida que lemos seus textos, vamos entrando no seu mundo e visualizando as imagens descritas pelos seus narradores. Muitas das suas obras que foram prioritariamente produzidas para serem publicadas em partes (capítulos) periódicas, através de um processo seriado sequencial, despertavam uma aceitação tão positiva junto ao público leitor, a ponto de acreditar-se que, se Dickens ainda estivesse vivo, estaria ele hoje escrevendo novelas ou séries para a televisão (Cf. GIDDINGS, 1998, p. 1). Assim, pode-se imaginar que Dickens, ao escrever seus textos, procurou torná-los mais realistas e ‘visuais’ possíveis, pois a linguagem utilizada em suas narrativas, pela sua plasticidade, foi em diversos momentos comparada à linguagem cinematográfica, como afirma Barros (2002, p. 4), ao citar Eisenstein:

Os escritos de Dickens evocam efeitos visuais, os quais fundamentam as verdadeiras raízes da produção cinematográfica. Sua ficção faz a leitura de uma história não apenas um processo de interpretar palavras, mas um exercício de arte visual. À medida que o leitor vai de um parágrafo a outro, ele constrói uma imagem de fundo e da personagem, ao mesmo tempo em que percebe a cadeia de ações e a sequência dos dias. Sua narração, como as lentes de uma câmera, algumas vezes abandona uma personagem numa sombra do silêncio, enquanto uma luz suave, gradualmente focaliza uma outra (tradução livre).

Analisando as palavras de Eisenstein, fica, então, fácil compreender a razão pela qual se afirma que os efeitos ‘visuais’ criados por Dickens nas suas narrativas são os verdadeiros embriões da produção cinematográfica, conforme nos afirma BRITO (1995):

Acontece que o pai da linguagem cinematográfica, o cineasta americano D. W. Griffith [...], criou os rudimentos dessa linguagem a partir de uma inspiração literária: a narrativa de Dickens. Recursos do cinema que são hoje tidos como banais, mas que na época de Griffith simplesmente inexistiam e foram considerados ousados quando “inventados” por ele (como o *close*, o campo-contracampo, o *travelling* etc.), tiveram por detrás de sua invenção, a inspiração da narração nos romances de Dickens, confessada por Griffith em várias ocasiões (BRITO, 1995, p. 125).

Em suas descrições, ao mudar o objetivo da narrativa de uma personagem para outra, sem apagar completamente a primeira, Dickens estaria realizando o que a câmera do cinema faz hoje ao mudar, em um mesmo plano, a focalização de uma personagem ou de um objeto para outro, permitindo ao espectador/leitor ir construindo o seu próprio ponto de vista. É o que discute Eisenstein (1992), ao comparar a obra de Dickens à produção cinematográfica do cineasta americano D. W. Griffith:

Com que frequência nós encontramos exatamente tal estrutura no trabalho de Griffith? Esta rigorosa acumulação e o tempo de aceleração, este jogo gradual de luz: dos lampiões queimando acesos até serem extintos; da noite ao amanhecer; do amanhecer ao total resplendor do dia; esta transição calculada de elementos puramente visuais até o entrelaçamento deles com elementos aurais (**que se pode ouvir**): inicialmente como um ruído indefinido vindo de longe; num segundo estágio, à medida que a luz aumenta, o ruído vai crescendo de modo a tornar-se um estrondo, nos levando para uma estrutura puramente aural, agora concreta e objetiva. E finalmente, estes magníficos detalhes típicos, os odores desagradáveis dos corpos do gado, dos quais o vapor sobe e se mistura, em toda parte, com a fumaça e a névoa da manhã; ou o **close-up** na sujeira das pernas (**do gado**) afundadas na lama até quase os calcanhares, tudo isso nos dá uma completa sensação cinemática do panorama de um mercado (EISENSTEIN, 1992, p. 396) (ênfase nossa) (tradução livre).

No fragmento acima, que se refere aos comentários de Eisenstein sobre a descrição que o narrador de Dickens faz do amanhecer no mercado de Londres, em **Oliver Twist**, é importante, por exemplo, destacar o nível de detalhes que é oferecido ao descrever o lento surgimento da luz do sol ao amanhecer, vindo essa, aos poucos e gradativamente, substituir a luz das lanternas que iluminam a rua. Ou ainda, os incríveis detalhes que o narrador mostra ao descrever o contato dos raios do sol quando tocam os animais, que se encontram no mercado, de onde se pode ‘ver’ surgir o mormaço dos seus corpos quentes, que se mistura à nuvem de fumaça do ambiente. Dickens, através do seu narrador, incrivelmente, nos propicia também meios de ‘ouvir’ os sons, nas diversas intensidades, que ele descreve. Ao fornecer esses tipos de minúcias, o narrador nos dá uma

sensação clara de que estamos seguindo o olho de uma câmera que vai passando lentamente pelos espaços, enquanto nós, espectadores, através de um ‘narrador cinematográfico’, vamos descobrindo os detalhes que nos chamam a atenção. Daí a razão de Dickens ser chamado de ‘autor visual’.

Baseando-nos no que comenta Eisenstein, podemos então concluir que Dickens certamente já possuía, naquela época, uma visão de vanguarda, pois a maneira como os seus textos eram organizados e escritos nos dá a sensação de que ele já praticava cinema, mesmo antes do surgimento desta importante forma de expressão artística.

Deixaremos, momentaneamente, de ressaltar as características narrativas de Dickens e nos voltaremos para falar um pouco sobre o estilo amadiano. Embora entendamos que o estilo de narração de Jorge Amado talvez não possua o mesmo caráter visual que é atribuído a Charles Dickens — até porque, não se percebe no seu estilo narrativo maiores preocupações em fornecer aos leitores detalhes mais precisos dos fatos ou eventos narrados, senão apenas repassá-los o acontecido — um aspecto é comum a ambos os autores: a estratégia realista. Na verdade, a grande preocupação de Amado sempre foi dividir com seu público as particularidades da sua terra, as suas experiências e a suas convivências com pessoas e situações que o inquietavam, além de externar seus posicionamentos ideológicos. Resende assim comenta:

Se passarmos à sondagem dos textos de Jorge Amado, é fácil reconhecer a intenção que os dirige: a de repetir aquilo que a realidade (baiana sobretudo) é, ou foi, em certos momentos históricos, com grande dose de descritivismo. Jorge Amado, como personagem de um drama social que observou, principalmente aquele decorrente da apropriação de terra pelos coronéis e cultivo do cacau, reproduz a realidade vivida, usando a mesma técnica realista (RESENDE, 1988, p. 162).

Embora, em muitas das suas narrativas Amado, igualmente a Dickens, expresse suas inquietações, insatisfações e tendências ideológicas, vários dos seus textos são estruturados com características narrativas de documentário e com toques de poesia. Candido nos esclarece:

Documento e poesia são representados, na obra do sr. Jorge Amado, por um certo número de preocupações e de temas. Encarados do ângulo documentário, os seus romances constituem sempre uma ascensão e uma informação. Informação de níveis de vida, de ofícios, de gênero de ocupação, de miséria, de luta econômica, de produto; asserção de certos pontos de vistas de onde se descortinam atitudes sociais, reivindicações proletárias, desajustamentos de classe. Do ângulo poético, são temas formadores da ambiência em que o documento é exposto e vivificado; em que adquire realce e ganha força sugestiva. São certos ambientes, certas constantes cênicas e sentimentais como o mar, a noite, a floresta, o vento, o amor (CANDIDO, 2004, p. 46).

Ao iniciar a segunda fase da sua carreira de escritor, inaugurada com **Gabriela, cravo e canela** (1958), Amado deixa um pouco de lado o seu estilo narrativo que predominou nos chamados ‘Romances proletários’. O autor passa a construir suas narrativas priorizando o aspecto humorístico que encontrava nos tipos e pessoas comuns, presentes no seu convívio, ou presentes nas histórias que lhe eram contadas, tudo que era vinculado às suas raízes. Gomes (1996), assim comenta:

Deixando de lado, em parte, o tema das lutas pela posse da terra Jorge Amado fixa seu olhar na cidade e registra os tipos sociais, procurando humoristicamente chamar a atenção para os hábitos e costumes, para os casos picantes do povo baiano. [...] Livre das amarras ideológicas, nessa fase de sua carreira literária, Jorge Amado impregna o estilo de lirismo e sensualidade. A linguagem descobre suas raízes populares, recebendo influências de várias fontes, valorizando, sobretudo, as narrativas orais. A obra de Jorge Amado passa, portanto, a refletir de modo mais poético a realidade colorida e saborosa da mítica e lendária Bahia (GOMES, 1996, p. 29).

Conforme Machado (2006), nas narrativas de Amado é possível se encontrar uma boa quantidade de marcas e características do romantismo. Além disso, Amado ressalta dois aspectos que são bastante marcantes nas suas narrativas: o profundo amor pela liberdade e, igualmente a Dickens, a sua simpatia por personagens marginais, como comenta Machado (2006):

Já nos referimos a muitas dessas marcas (**do Romantismo**). Entre elas, a filiação a Alencar, a influência do melodrama e outros gêneros populares, o papel preponderante desempenhado pelo enredo. Ao lado desses e de alguns outros aspectos cumpre ainda mencionar dois, que são intrinsecamente essenciais à visão amadiana do mundo: a celebração da liberdade e o gosto pelos personagens marginais (MACHADO, 2006, p. 74) (ênfase nossa).

É possível se constatar que a grande maioria da obra escrita de Dickens é basicamente voltada para a crítica a três aspectos da sociedade vitoriana: o sistema educacional inglês, muito rígido, mas ineficiente; a modernização dos meios de produção, maior causador da exploração da mão de obra, inclusive infantil; e a crítica à valorização excessiva do dinheiro, de modo inclusivo ao casamento por interesse. Embora tais aspectos permeiem os escritos de Dickens, os seus textos não apresentam entre eles, características de uma forte intratextualidade ou de continuidade das histórias, tal qual percebemos nas obras de Amado, sobretudo durante a primeira fase de sua carreira. Candido (2004) assim nos relata:

Dos meninos vadios de *Jubiabá*, do bando de Antônio Balduino, nascem e crescem os *Capitães da areia*, e dos seus saveiros, do oceano, nasce *Mar morto*. Os meninos vadios, por sua vez, são certamente uma necessidade imposta por

Suor, pelo desejo de mostrar a gênese daquelas vidas esmagadas de cortiço. O cacau, lançado no romance deste nome, fica latente muitos anos. Perpassa nas histórias do negro velho de Ilhéus, em *Jubiabá*. Aparece de modo fugaz em *Capitães da areia*, já sob o aspecto pioneiro e *far-west* que constitui a trama das *Terras do sem fim*, onde se expande e se realiza, definitivo. O DIÁRIO DE UM NEGRO EM FUGA, de *Jubiabá*, apresenta os personagens de *Mar morto* e a vida dos trabalhadores do fumo, irmãos dos de cacau (CANDIDO, 2004, p. 46).

Assim, entendemos que o estilo narrativo de Amado é, na verdade, a consolidação de uma rica tessitura de componentes de inúmeros detalhes e aspectos provenientes das mais variadas heranças, sobretudo nos seus romances de formação proletária, conforme comenta Eduardo de Assis Duarte (1996):

[...] o autor incorpora também a herança da narrativa burguesa que se difundiu e arraigou entre nós e constrói um romance de aprendizagem em que se evidenciam as relações com os motivos e tratamentos folhetinescos. O emprego da repetição como princípio construtivo, as inúmeras barreiras colocadas no caminho triunfante do herói, o ritmo ágil e a variedade das ações demonstram que as convenções do folhetim também se fazem presentes. E, junto com elas, as emanções melodramáticas visíveis nos exageros mórbidos, nas coincidências, nas mudanças bruscas do destino, no maniqueísmo de situações e personagens (DUARTE, 1996, p. 76).

Conforme podemos ver nos comentários de Duarte (1996), a predominância das características do estilo da escrita folhetinesca que permeia os textos amadiano, o que o torna, sem dúvida, um escritor de uma narrativa envolvente e contagiante.

4.2 – Construção dos espaços narrativos e suas relações com as personagens

Um dos pontos de grande importância a ser considerado, quando se analisa um texto narrativo, seja este verbal ou visual e verbal, é o espaço. No romance, a construção do espaço é baseada principalmente na descrição, às vezes minuciosa, dos objetos, situações, ações, reações ou comparações, de acordo com a visão do narrador – que pode inclusive ser uma das personagens – como afirma Gancho (2003, p. 21): “Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração.”

Com base no que nos afirma Vanoye (1994), sobre o espaço cinematográfico, entendemos que - da mesma forma que no cinema, quando o espaço não é mostrado pela câmera, o espectador trata de construí-lo na sua imaginação - na narrativa, ao não ser descrito pelo narrador, este seria igualmente imaginado pelo leitor: “O espaço diegético é ora representado, ora não representado visualmente. No segundo caso, é pensado pelo espectador a partir da dedução, da reconstituição imaginária” (VANOYE, 1994, p. 130).

Outras artes como o teatro e a dança servem-se do espaço como um simples suporte material: “a encenação teatral ou coreográfica não consiste, a rigor, na construção ou na organização de um espaço estético, mas na articulação de movimentos dentro de uma determinada estrutura expressiva” (MARTIN, 2003, p. 209). Dessa forma, podemos concluir que, assim como o teatro e a dança, a arquitetura e a escultura podem ser consideradas também ‘artes no espaço’. Já o cinema, diferentemente, é uma arte do espaço, pois sendo este um espaço temporalizado, que reproduz de forma concreta o espaço material real, cria então um espaço estético inteiramente peculiar. Martin (2003, p. 208) ressalta que o cinema tem o “privilégio de ser uma arte do tempo que goza igualmente de um domínio absoluto do espaço.”

Conforme nos esclarece Lins (1976), há casos em que o espaço adquire tamanha importância que se torna uma verdadeira personagem, ou, às vezes, chega a confundir-se com elas. De modo que, ao reconhecermos tamanha relevância deste elemento, diríamos que mesmo no teatro, com o ‘palco vazio’, ainda assim, haveria a presença de uma personagem, ‘o espaço’. Assim, Lins (1976) fundamenta esta nossa compreensão:

Ora, como devemos entender, numa narrativa, o *espaço*? Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu espaço? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a personagem *é espaço* [...] Há, portanto, entre personagem e espaço, um limite vacilante a exigir nosso discernimento. Os liames ou a ausência de liames entre o mesmo objeto e a personagem constituem elemento valioso para uma aferição justa (LINS, 1976, p. 69 – 70).

Para Lins (1976), o espaço é tudo que é propositadamente colocado nele. Por isso, ele coisifica figuras humanas e personifica outras coisas, além de informar sobre a personagem, refletindo, inclusive, sua personalidade, chegando a interagir com aquela.

Podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço, no romance tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (LINS, 1976, p. 72).

De acordo com Bland (1967), nos escritos literários, especialmente em narrativas de terror, o espaço é um elemento simbólico de alta importância e pode revelar traços da personalidade, comportamentos, emoções, sentimentos, ou demonstrar diversas situações, de temperamentos, humor e até de aspectos psicológicos das personagens. Bland (p. 316) também comenta: “Localização é uma questão prática de situar as personagens num ambiente dentro do qual elas possam representar suas histórias (tradução

livre)”²⁹ Em outro momento, Bland (p. 320), para reiterar a importância do espaço numa narrativa, afirma: “[...] Os espaços estão em perfeita consonância com as crises emocionais da história. Em romances melhores, esta manipulação atinge o nível de símbolos [...] (tradução livre).”³⁰ Para enfatizar a importância que o espaço representa na narrativa, apresentamos as principais funções deste, na visão de Gancho (2003, p. 23):

O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens. Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração.

Gancho também observa que o espaço, ao se compor com outros elementos, amplia sua importância e abrangência, passando a ser mais apropriadamente chamado de ‘ambiente’:

Ambiente é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Nesse sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um clima (GANCHO, 2003, p. 23).

Subsequentemente, Gancho, de maneira bastante elucidativa, mostra as principais funções do ‘ambiente’ na narrativa, algumas das quais estão perfeitamente identificadas nas duas obras analisadas, **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**.

As principais funções do ambiente são: i) situar os personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim nas condições em que vivem; ii) ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens; iii) estar em conflito com os personagens; iv) fornecer indícios do andamento do enredo. É muito comum, nos romances policiais ou nas narrativas de suspense ou terror, certos aspectos do ambiente constituírem pistas para o desfecho que o leitor pode identificar numa leitura mais atenta (GANCHO, 2003, p. 24-5).

Em **Oliver Twist**, ao construir os espaços, o narrador mostra, ‘de maneira intencional’, ao leitor, o espaço não somente como lugar ‘físico’, mas também como um ambiente pesado, que vai aos poucos envolvendo, além das personagens, o próprio leitor, que começa a sentir-se afetado pela carga negativa dos adjetivos utilizados nessa construção.

29 Localisation is a practical matter of placing the characters in an environment within which they can act out their stories.”

30 [...] the settings are in perfect accord with the emotional crises of the story. In better novels this manipulation rises to the level of symbols, [...].

Essas descrições vão sem dúvida - conforme nos instrui Gancho (2003), na citação anterior, e Santos (2001), na citação um pouco mais a frente - fornecendo ao leitor importantes indícios das características, das personalidades, do modo de vida, enfim, dos tipos de pessoas com quem o menino Oliver irá se relacionar. O narrador assim descreve a chegada, a Londres, de Oliver e seu guia Jack Dawkins (O Raposa).

Embora Oliver tivesse bastantes dificuldades para não perder de vista seu guia, não pôde deixar de lançar olhares rápidos para ambos os lados do caminho. Lugar mais sujo e miserável nunca tinha visto. A rua era muito estreita e lamacenta e o ar estava impregnado de odores repugnantes. Havia um grande número de lojas pequenas, mas a única mercadoria de negócio pareciam ser montões de crianças que, mesmo àquela hora da noite, se arrastavam para dentro e para fora das portas ou berravam no interior das casas. Os únicos lugares que pareciam prosperar no meio de tanta miséria eram as tabernas, onde as mais baixas categorias de irlandeses discutiam e brigavam com unhas e dentes. Caminhos cobertos e pátios, que aqui e ali divergiam da rua principal, mostravam pequenos grupos de casas onde homens bêbados e mulheres literalmente chafurdavam na lama, e indivíduos de mau aspecto emergiam cautelosamente de algumas portas para executar, segundo todas as aparências, um trabalho que não seria, certamente, bem-intencionado ou inofensivo (DICKENS, 1983, p. 78-9).

As imagens nas fotos abaixo ilustram o ambiente londrino descrito pelo narrador de Dickens, em **Oliver Twist**.



Imagens ilustrativas das ruas de Londres retratadas no filme *Oliver Twist*, de Roman Polansky (2005), baseado no romance homônimo, escrito por Charles Dickens em 1837.

Em seguida o narrador nos ‘mostra’ através de uma descrição bastante detalhada, o ambiente em que Oliver iria conviver com os outros membros do bando, sua nova família. Usamos estas imagens cinematográficas, apenas para ilustrar como o narrador literário consegue pormenorizar suas descrições dos espaços.

Oliver tateando com uma mão e tendo a outra firmemente agarrada por seu companheiro, subiu com muita dificuldade as escuras e desmanteladas escadas, que seu condutor galgou com uma facilidade e expedição que mostrava longo hábito. O Raposa abriu a porta de um quarto dos fundos e entrou seguido de Oliver. As paredes e o teto do quarto estavam inteiramente negros de velhice e sujeira. Havia uma mesa de tábuas diante do fogo, e sobre ela estava uma vela enfiada numa garrafa de cerveja, duas ou três panelas de estanho, um pão com manteiga e um prato. Numa frigideira cozinavam-se salsichas, e inclinado sobre ela, com um grande garfo na mão estava um judeu muito velho e enrugado, cujo olhar de vilão e cara repulsiva eram sombreados pelo cabelo ruivo e emaranhado.

Vestia uma roupa de flanela engordurada que lhe deixava a garganta a descoberto, e parecia dividir sua atenção entre a frigideira e o varal, sobre o qual estava suspenso um grande número de lenços de seda. Algumas camas toscas feitas de sacos velhos espalhavam-se lado a lado, no chão. Em volta da mesa, sentavam-se quatro ou cinco rapazes, não mais velhos que o Raposa, fumando longos cachimbos de barro e bebendo aguardente com ar de homens de meia-idade. Todos se reuniram em volta de seu colega quando este murmurou algumas palavras para o judeu, e depois viraram-se sorrindo para Oliver. O mesmo fez o judeu, de garfo na mão (DICKENS, 1983, p. 79 - 80) (ênfases nossa).

As imagens nas fotos abaixo ilustram o ambiente que viria a ser a nova ‘residência’ do menino Oliver, descrito pelo narrador de Dickens, em **Oliver Twist**.



Imagens ilustrativas do esconderijo de Fagin e seu bando, retratadas no filme *Oliver Twist*, de Roman Polasky (2005), baseado no romance homônimo, escrito por Charles Dickens em 1837.

É impressionante o nível de detalhes que o narrador fornece ao descrever os espaços, fazendo com que o leitor forme na sua mente, a imagem do lugar. Ao lermos os escritos de Dickens conseguimos enxergar certos efeitos visuais, que acreditamos serem as verdadeiras raízes da produção cinematográfica. Suas narrativas fazem da leitura de uma história, não apenas um processo de interpretar palavras, mas um exercício de arte visual.

Parafraseando Barros (2002), diríamos que as imagens ‘criadas’ por Dickens vão sendo construídas na mente do leitor, à medida que sua leitura vai deslizando de um parágrafo a outro. De modo que, ao organizar as sequências das ações, o leitor consegue também construir e visualizar as personagens dentro delas. Sua narração vai se desenvolvendo como as lentes de uma câmera, que algumas vezes deixa de lado uma personagem numa sombra do silêncio, enquanto de forma gradual, uma luz suave vai ressaltando uma outra (Cf. BARROS 2002, p. 4).

Essas informações/descrições, inevitavelmente, nos remetem à situação da maioria das grandes cidades no período da revolução industrial da Inglaterra vitoriana. O ideal vitoriano era modernizar o máximo possível os meios de produção para impulsionar a economia. Esse caminho viria a conduzir o país aos mais altos índices de desemprego e condições miseráveis de trabalho e vida da população. As pessoas, devido, sobretudo, à

falta de trabalho, buscavam na bebida e em outros vícios (até na criminalidade), alternativas para gastar o tempo e até para sobreviver (Cf. DAY, 1964).

Seguindo a premissa da interação espaço/personagem, Lins (1976) afirma que, assim como há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também aquele que a influencia. Essa influência geralmente se dá ao nível psicológico, e às vezes essa afetação do psicológico não leva a personagem a qualquer tipo de ação concreta. Ou seja, nem sempre a projeção da personagem sobre o espaço se dá de forma ‘palpável’. Tal manifestação pode ocorrer subjetivamente. Nesse caso, o espaço refletiria muito mais um estado momentâneo de espírito, do que uma personalidade definitiva. De um modo geral, Lins (1976) entende que há uma tendência de que a personagem transforme em atos a pressão que o espaço exerce sobre ela. Há casos em que o espaço propicia a ação, e há os casos em que, decisivamente, provoca-a (Cf. LINS, 1976, p. 99-100).

De outro modo, Candido (1993), ao tecer suas considerações sobre a importância do espaço na narrativa, opta por destacar que a fundamentação da análise deveria privilegiar toda simbologia nele encontrada, de maneira a ressaltar a presença do menor objeto ou detalhe que seja, para, através deles, explicar o significado de cada evento ou fato que surge na história. A seguir, uma das interpretações de Candido sobre a construção do espaço em **L’Assommoir**, romance de Émile Zola, publicado em 1877:

O espaço do livro é definido por este sistema topológico, articulado tanto no plano da sonoridade quanto no do significado, que transpõe e organiza espaços reais da cidade, correlacionando-os à vida do pobre. Na sua encruzilhada se situa de maneira virtual o cortiço, a enorme habitação coletiva onde Gervaise vai morar a partir do capítulo V, e que substituirá o *hôtel* como caminho para o *hôpital*, sendo um verdadeiro *abattoir*, povoado de freqüentadores do *assommoir*. O cortiço será pois uma espécie de fusão do demais lugares, um matadouro humano, um fermento de vício, abrigo de bêbados e miseráveis, de doenças e degradações (CANDIDO, 1993, p. 60).

De acordo com Santos (2001), houve uma época, especialmente durante o século XIX e no começo do século XX, em que os escritores tratavam os elementos ‘tempo’ e ‘espaço’, de forma bastante isolada, sem estabelecer qualquer relação entre eles. Nessa perspectiva, o espaço era pensado muito mais em termos físicos e geográficos, como um território demarcado, do que como um lugar onde existiriam ‘desdobramentos de vivências’. Partindo desse princípio, só restava se analisar o espaço narrativo a partir de dois aspectos: o espaço enquanto lugar de representações míticas, ou no outro extremo, como região delimitada, com características singulares (Cf. SANTOS 2001, p. 78). Sobre essas nuances levantadas a respeito do entendimento de espaço, Santos afirma:

A radicalização dessa perspectiva leva a uma visão determinista do espaço. O componente físico - paisagens, interiores, decorações, objetos - condiciona o desenrolar da ação, o trânsito das personagens. Por outro lado, quando a perspectiva se abre, torna-se possível pensar o espaço enquanto lugar que abarca tanto configurações sociais – o chamado espaço social – quanto configurações psíquicas – o espaço psicológico.

Normalmente, por espaço social entende-se a observação, descrição e análise de ambientes que ilustram, quase sempre com intenção crítica, aquilo que, utilizando-se um vocabulário naturalista, pode-se chamar de “os vícios e as deformações da sociedade” (SANTOS 2001, p. 79).

No romance **Capitães da Areia**, o narrador parece basear-se no que dizem Lins (1976), Candido (1993) e, principalmente, Santos (2001), para construir alguns dos espaços da narrativa. Inicialmente, ele parte de uma visão mais ampla como se descrevesse uma paisagem, em que se vai, aos poucos, adicionando novos ingredientes às informações anteriores, levando o leitor, aos poucos, a ir imaginando e construindo na mente, desde o simples componente físico do espaço, até o chamado espaço psicológico. Entretanto, as informações são fornecidas de forma telegráfica, estanque, sem a preocupação de ‘costurar’ as imagens ou de produzir um nível de detalhamento, como procede o narrador de **Oliver Twist**. Assim, o narrador de **Capitães da Areia** nos descreve o ambiente onde convivem os garotos do bando, da história.

Sob a lua, num velho trapiche abandonado, as crianças dormem. Antigamente aqui era o mar. Nas grandes e negras pedras dos alicerces do trapiche as ondas ora se rebentavam fragorosas, ora vinham se bater mansamente. A água passava por baixo da ponte sob a qual muitas crianças repousam agora, iluminadas por uma réstia amarela de lua. [...] Antigamente diante do trapiche se estendia o mistério do mar oceano, as noites diante dêle eram de um verde escuro, quase negras, daquela côr misteriosa que é a côr do mar à noite.

Hoje a noite é alva em frente ao trapiche. É que na sua frente se estende agora o areal do cais do pôrto. Por baixo da ponte não há mais rumores de ondas. A areia invadiu tudo, fêz o mar recuar de muitos metros (AMADO, 1970, p. 29).

Em seguida, o narrador passa a nos descrever o mesmo local, de outro ponto de vista, como se fosse outro ambiente, com detalhes mais do seu interior, no qual são inseridos alguns símbolos, os quais enchem o local de fortes ‘significados’ ligados ao contexto da narrativa. Ele diz:

Durante anos foi povoado exclusivamente pelos ratos que o atravessavam em corridas brincalhonas, que roíam a madeira das portas monumentais, que o habitavam como senhores exclusivos. Em certas épocas um cachorro vagabundo o procurou como refúgio contra o vento e contra a chuva. Na primeira noite não dormiu, ocupado em despedaçar ratos que passavam na sua frente. Dormiu depois algumas noites, ladrando à lua pela madrugada, pois grande parte do teto já ruíra e os raios da lua penetravam livremente, iluminando o assoalho de tábuas grossas. Mas aquêle era um cachorro sem pouso certo e cedo partiu em busca de outra pousada, o escuro de uma porta, o vão de uma ponte, o corpo quente de uma

cadela. E os ratos voltaram a dominar até que os Capitães da Areia lançaram as suas vistas para o casarão abandonado (AMADO, 1970, p. 30) (ênfases nossas).

A imagem na foto abaixo ilustra o abrigo do bando comandado por Pedro Bala, descrito pelo narrador de Jorge Amado, no romance **Capitães da Areia**.



Imagens ilustrativas do velho trapiche e do galpão, refúgio dos Capitães da Areia, retratadas no filme de Cecília Amado (2011), baseado no romance homônimo, escrito por Jorge Amado em 1937. O trapiche na narrativa é entendido como o conjunto das construções (cais, armazéns, galpão), usado pelos garotos do bando como abrigo.

É admirável a quantidade de aspectos simbólicos, que se pode detectar no fragmento acima, alguns dos quais servem para ressaltar a importância, daquele espaço descrito, na narrativa.

O uso de símbolos, de imagens, de alegorias, dentre outros recursos, são alguns dos artifícios da linguagem que têm sido usados, desde muito tempo, pelos escritores, com o objetivo de transmitir, através dos textos literários, suas idéias, mensagens, pensamentos, posicionamento políticos e ideológicos ou até experiências pessoais etc. Conforme já aludido anteriormente, certas vezes, a manifestação desses eventos ocorre de maneira despropositada ou inconsciente e, muitos desses significados encontram-se velados, nas entrelinhas ou até mesmo além do que está explicitamente dito no texto. Assim, ao aparecerem nos textos podem suscitar um vasto leque de interpretações. Tais significados são usados eventualmente por outrem com propósitos distintos daqueles que o próprio autor jamais imaginara. Uma vez escrito e tornado público, o texto perde a sua ‘rigidez’ inicial e a cada nova releitura é reescrito e inúmeros novos sentidos são descobertos pelos leitores.

De acordo com Abrams (1988, p. 198): “Símbolo é uma pessoa, objeto, imagem, palavra, ou evento que evoca um conjunto de significados adicionais, geralmente mais abstratos do que seu significado literal.” (tradução livre).

Frye (1990) nos chama a atenção para a riqueza ilimitada de significados existentes nos textos e além deles, quando consideramos os limites simbólicos da expressão literária.

As imagens poéticas não exprimem ou apontam para nada, mas ao dirigirem-se umas para as outras, sugerem ou evocam a essência que o poema informa. Contudo, as palavras **sugerir** e **evocar** são apropriadas porque no simbolismo as palavras não repercutem o objeto mas, outras palavras. E assim, o impacto imediato que o simbolismo produz no leitor é aquele de encantamento, uma harmonia de sons e o sentido de uma crescente riqueza de ilimitados significados através da designação (FRYE, 1990, p. 81) (ênfase nossa) (tradução livre).

No que se refere à importância e riqueza de significados e interpretações que os símbolos podem dar aos textos literários, Tindall (1967), também afirma:

O símbolo literário, uma analogia a algo inconsistente, consiste de uma articulação de elementos verbais que, indo além das referências e dos limites do discurso, incorpora e oferece um conjunto de sentimento e pensamento. Não necessariamente é uma imagem; essa incorporação analógica, pode também ser um ritmo, uma justaposição, uma ação, uma proposição, uma estrutura, ou um poema. Metade dessa analogia peculiar incorpora a outra, e o símbolo é o que ele simboliza (TINDALL, 1967, p. 343) (tradução livre).

Gomes (1994) vai mais longe e comenta que, além das inúmeras interpretações e a grande quantidade de significados que os símbolos podem oferecer em um texto, no qual o escritor expressa certos pensamentos e opiniões particulares, eles também são capazes de revelar o estado de espírito do próprio autor ou de algumas das suas personagens. Assim ele diz:

Concebendo o símbolo como um ‘disfarce das idéias’, os simbolistas pretendiam encontrar as perfeitas correspondências entre o mundo sensível e o mundo abstrato. Desse modo, o símbolo deixa de ser apenas uma palavra ou uma coisa significando outra; mais que isso, é uma palavra ou um conjunto de palavras que serve para evocar um estado de espírito indefinido e cuja tradução jamais é imediata (GOMES, 1994, p. 30).

Por isso, concordamos com Lins (1976), quando - ao referir-se sobre a significação da presença e da descrição dos objetos na construção do espaço - ele diz: “pois tais objetos são bem mais ligados à nossa existência do que comumente o admitimos. [...] descrever móveis, objetos, é um modo de descrever os personagens, indispensável” (LINS, 1976, p. 97).

Com base no exposto, mesmo sabendo que é o texto que, primordialmente, dita o caminho para a sua interpretação, entendemos que o ato de leitura de um texto é inicialmente uma questão de perspectiva pessoal, e depende de vários aspectos. Quer dizer, o mesmo texto pode ter inúmeras interpretações e compreensões, tudo depende, entre outras coisas, do propósito da leitura que o leitor/crítico elege e escolhe como caminho, do estado de espírito deste, da motivação etc.

Mesmo não sendo nosso propósito aprofundarmo-nos nesse tipo de análise, elegemos, dentre os vários símbolos encontrados nos fragmentos que descrevem os ambientes de refúgio dos bandos em **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, alguns elementos para tecer certos comentários, os quais estão em destaque, naqueles fragmentos.

Em **Oliver Twist**, o narrador fala, inicialmente, sobre o menino subindo uma ‘escada’. Conforme Chevalier (2000, p. 378), “A escada é o símbolo por excelência da ascensão e da valorização, [...]. Conviria, ainda, salientar a direção vertical tanto da subida (**ascensus**) quanto da descida (**descensus**)”. Isso quer dizer que, como a escada representa subida e descida, ascensão e decadência, entendemos que aqui, tal significado refere-se sem dúvida às oscilações, às situações inconstantes e aos altos e baixos vividos por Oliver na sua vida, até que finalmente ele alcança um patamar superior, e passa a desfrutar de uma situação estabilizada, após ser adotado como filho pelo Senhor Brownlow.

Quando o narrador diz: “O Raposa abriu a porta de um quarto dos fundos e entrou seguido de Oliver.”, certamente, ele quer nos alertar para as dificuldades e situações problemáticas e de sofrimentos às quais, Oliver iria enfrentar, no decorrer da história. De acordo com Chevalier (2000), a ‘porta’, em geral, nos leva para uma situação misteriosa ou desconhecida. Ela tanto pode nos levar para um evento positivo como para uma situação onde enfrentaremos dificuldades. Em princípio, entendemos que esta passagem pela porta estaria representando as mudanças positivas que iriam acontecer na vida de Oliver; o local da passagem da situação de dificuldades, de abandono e de privações, enfrentadas pelo menino, para uma situação de felicidade quando este finalmente encontrar uma família que o acolhe e o adota como filho. Segundo Chevalier (2000, p. 734), a ‘porta’, dentre as suas várias significações, “[...] simboliza o local de passagem entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério”.

Em outro momento, o narrador refere-se a uma ‘mesa de madeira’ ao redor da qual estão reunidos os garotos do bando. No nosso entender, ao mencionar este objeto, o

narrador quer, na verdade, nos mostrar a sua importância na vida de Oliver, daquele momento em diante. Como se sabe, geralmente é ao redor das mesas, onde os homens tomam as mais diversas e importantes decisões, sobre suas vidas e sobre as dos outros. As pessoas mais queridas - da família aos amigos - se unem ao redor da mesa de jantar para compartilhar momentos de alegria. Também, nos momentos difíceis e importantes da família a mesa é usada para reuniões. É nela que os moradores analisam os fatos e tomam as decisões necessárias para enfrentá-los.

De modo que, pode-se constatar ao longo da narrativa que é ao redor daquela, e de outras mesas mencionadas, onde os rumos dos destinos da vida de Oliver, nos mais diversos sentidos, seriam traçados. Sobre a simbologia da mesa, Carvalho (2008) assim nos esclarece:

A mesa pode aparecer em sonhos como representação de um símbolo espiritual, tal como a Távola redonda que foi construída de acordo com o traçado de Merlin e que era um símbolo do centro espiritual preservador da tradição. [...] O espaço da **mesa** é o espaço que, embora possa abrigar conflitos, propicia o entendimento. O comensal, para além de sua nutrição, busca o convívio. Conversa-se à **mesa** para se fechar um negócio, “jogar conversa fora” ou iniciar um relacionamento de amor. A **mesa** acolhe e propicia a aceitação do outro. Corresponde ao território do comensal e é por isto, dizem os manuais de boas maneiras, que quem a ela se senta, deve pedir licença aos que se encontram (CARVALHO, 2008, sem paginação).

Outro símbolo bastante significativo que é mencionado pelo narrador de **Oliver Twist**, é a ‘vela’. Na nossa compreensão, aquela vela ali acesa pode nos propiciar um sentimento de prenúncio ou presságio (*foreshadowing*), do que ‘felizmente’, viria a acontecer com Oliver ao final da narrativa. A vela é a ‘luz no fim do túnel’, representando assim, a luz que mais tarde irá brilhar na vida de Oliver, ao encontrar a verdadeira família, que ele tanto buscara. Chevalier (2000), assim comenta:

Símbolo da vida ascendente, a vela é a alma dos aniversários. Tantas velas, tantos anos, e tantas etapas no caminho da perfeição e da felicidade [...]. Assim também, as velas que ardem ao pé de um defunto - os círios acesos - simbolizam a luz da **alma** em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu, a perenidade da vida pessoal que chega ao seu zênite (CHEVALIER, 2000, p. 934).

Por fim, encontramos naquele ambiente descrito pelo narrador, um dos objetos de maior significação, e que propicia ao leitor um leque bastante amplo de interpretações, ‘o pão’. De acordo com Chevalier (2000, p. 681), o pão representa, dentre muitas coisas, o alimento fundamental para dar sustento à vida. No caso de Oliver, esse pão representa também o alimento da alma, que é a esperança de dias melhores, a esperança de encontrar uma família que o acolhesse. Inicialmente, esse alento chega até Oliver quando ele

abandonado que estava, encontra apoio, amizade, abrigo, através do menino guia Jack Dawkins (O Raposa), que o leva até seu refúgio. Depois, esse alimento que o alivia, vem na figura do Senhor Brownlow, que o adota como filho. Oliver, antes de fugir para Londres, passou por muitas situações de privações alimentares. Primeiro, quando ainda morava no orfanato, em razão da comida servida aos meninos ser muito escassa. Depois, quando foi mandado para uma funerária para trabalhar como aprendiz, onde, por várias vezes, fora obrigado a comer restos da comida do cachorro para saciar um pouco a sua fome.

É-nos possível perceber tanto em **Oliver Twist**, quanto em diversos outros textos de Dickens, que uma das grandes preocupações dos narradores é evidenciar o problema das péssimas condições de habitação e a grande escassez de alimentos, sobretudo, para os mais pobres, fatos que assolavam toda a Inglaterra vitoriana.

No que concerne aos símbolos descritos no espaço de **Capitães da Areia**, a nossa compreensão é a que segue. Segundo o dicionário de símbolos de Chevalier (2000), o ‘cão’ ou ‘cachorro’, dentre os inúmeros significados, possui a simbologia do companheirismo, da fidelidade, de protetor das crianças e de facilitador dos trabalhos de parto (Cf. CHEVALIER, 2000, p. 180). Tais significados nos remetem diretamente aos sentimentos de apego, de grupo, de amizade, de solidariedade e até de família, que os Capitães da Areia nutriam uns pelos outros, como no caso de João Grande por Dora:

Andava sempre com Pedro Bala, João Grande e Professor. João Grande não a largava, era como uma sombra de Dora, e se babava de satisfação quando ela o chamava com sua voz amiga de “meu irmão”. O negro a seguia como um cachorro e se dedicara a ela (AMADO, 1970, p. 207) (ênfase nossa).

Outro símbolo de relevância encontrado no espaço descrito pelo narrador de **Capitães da Areia** é o rato. De acordo com Chevalier, o ‘rato’ é considerado um animal impuro, e significa, entre outras coisas, alguns aspectos negativos como avareza e a clandestinidade. Isto representa, principalmente, a disseminação das doenças, das pestes e das pragas, (Cf. CHEVALIER, 2000, p. 770). Novamente tais significados nos levam a relembrar o terrível surto de varíola (alastrim ou bexiga, como era chamada na época) que assolava a região onde a história é ambientada, a cidade de Salvador, no Estado da Bahia, e que em razão dessa doença, muitas crianças perderam seus pais, vindo a tornarem-se crianças abandonadas nas ruas. Um outro significado que se pode associar ao rato, seria a forma de vida dos meninos do bando, sempre em situação de clandestinidade, vivendo às escondidas, geralmente tendo que sair do esconderijo na calada da noite, para buscar meios de sobreviver.

Outro elemento mencionado pelo narrador de **Capitães da Areia** e que destacamos é o ‘vento’. O ‘vento’ é o símbolo da vaidade, da instabilidade, da inconstância e da mudança (Cf. CHEVALIER, 2000, p. 935). Tais características combinam perfeitamente com as personalidades de duas importantes personagens descritas pelo narrador em **Capitães da Areia**: Boa-Vida e, principalmente, com a de Gato. Este último era bastante conhecido pelo seu ar petulante, e pela sua mania de estar sempre elegante. Essas significações nos remetem também ao estilo de vida dos garotos do grupo, sem fincar raízes em lugar algum, e sempre na perspectiva de buscar mudanças para as suas vidas, sempre seguindo sem direção certa, como o próprio vento.

A ‘chuva’ significa, dentre as suas várias representações, a abundância e a fertilidade e, por sua vez a felicidade. Representa ainda, a graça da sabedoria que é derramada dos céus sobre nós (Cf. CHEVALIER, p. 236). É necessário lembrarmos que, apesar de todas as dificuldades enfrentadas pelo grupo dos Capitães da Areia, havia entre eles um sentimento geral de felicidade por serem livres. Também entendemos esta simbologia como uma alusão aos conhecimentos e crescimento intelectual de Professor, que foram adquiridos através da leitura. Ou ainda, uma referência à capacidade de liderança, de orientar e guiar o grupo nas suas aventuras e necessidades, que era atinente a Pedro Bala.

Por fim, encontramos no espaço descrito pelo narrador de Amado, a bela imagem da ‘lua’. A lua, que é um dos símbolos da transformação e do crescimento, é também o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida (Cf. CHEVALIER, p. 561). Estes significados são perfeitamente compreensíveis e facilmente relacionados às transformações ocorridas na vida dos meninos do bando, principalmente após a morte de Dora. Dora, que após sua morte, retorna à ‘vida’ em forma de estrela, passando a ser eternamente apreciada e venerada por Pedro Bala.

Podemos assim entender, pelo que apresentamos e discutimos ao longo desse tópico, a importância na forma de construção do espaço romanesco, quando se visa propiciar elementos que favoreçam a expansão da imaginação do leitor. Tais espaços são igualmente importantes para a interação do público com o texto, no momento em que fornecem aos apreciadores de uma obra, sejam eles leitores ou espectadores, através da sua ‘simbologia’ ou ‘iconicidade’, elementos que podem levá-los a conjecturar sobre a ocorrência de determinados eventos, situações, posicionamentos ideológicos ou comportamentos das personagens, relacionando-os aos espaços em que estes se inserem.

4.3 – As personagens infantis em Dickens e Amado

Ao voltarmos-nos para examinar as obras que servem de *corpus* para nossa pesquisa, **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, podemos, facilmente, constatar nas descrições realizadas pelos seus narradores, certas situações e episódios vividos por algumas das personagens presentes nas obras, que chegam a nos tocar profundamente.

Ao ler **Oliver Twist**, não há como o leitor não ficar comovido com os sofrimentos do garoto vividos ao longo da narrativa, ou com a sua condição de órfão, sendo frequentemente humilhado por Noah Claypole. Acreditamos que em diversos momentos o leitor chega a solidarizar-se com o garoto, ‘torcendo’ para que ele venha enfim, encontrar uma família que o acolha, para compensar todo seu sofrimento.

Uma cena bastante comovente, que nos é descrita pelo narrador da história, é o momento em que Oliver encontra-se convalescendo após sofrer um ferimento de arma de fogo, ocorrido durante uma tentativa de assalto, da qual ele é forçado a participar, a uma casa nos arredores de Londres. O narrador assim nos conta:

Os sofrimentos de Oliver não eram ligeiros nem poucos. Além da dor e da demora da cura de um membro quebrado, a febre resultante da exposição ao frio e à umidade, que não o largou durante muitas semanas, alquebrou-o muito. Mas por fim começou lentamente a melhorar e a poder dizer algumas vezes, em palavras entrecortadas de choro, como profundamente sentia a bondade das duas senhoras e como esperava ardentemente, quando voltasse a estar forte, poder fazer alguma coisa para lhes mostrar sua gratidão; apenas alguma coisa que lhes fizesse ver o amor e o reconhecimento de que seu coração estava cheio; alguma coisa, por mais insignificante que fosse, que lhes provasse que sua generosidade não havia sido prodigalizada em vão, mas que o pobre garoto a quem sua caridade tinha salvo da miséria ou da morte estava ansioso por servi-las com toda a sua alma e com todo o seu coração (DICKENS, 1983, p. 279).

Igualmente à obra de Dickens, em **Capitães da Areia**, de Jorge Amado, o leitor irá se deparar com algumas situações descritas ou contadas pelo narrador, que certamente o envolvem e chegam a comovê-lo. Conforme vai lendo, o leitor - ao descobrir que Pedro Bala teve seu pai, que era líder sindicalista, assassinado quando este participava de um movimento grevista dos estivadores do porto de Salvador - passa a nutrir uma grande simpatia por ele, já que, embora nos ocorra o fato de Pedro Bala ser um garoto de rua, e viver praticando pequenos crimes nas ruas da cidade, o leitor entende que ele, assim como a grande maioria dos outros garotos do bando são as grandes vítimas das injustiças sociais, na história e, na verdade, é ele possuidor de uma boa índole agindo sempre com justiça ao tomar suas decisões dentro do grupo. De modo que o leitor fica feliz, ao final da história, quando Bala torna-se uma liderança dos movimentos sociais, tal qual fora seu pai, e vai

lutar contra as injustiças sofridas pelas classes trabalhadoras e as camadas mais humildes da sociedade. Entendemos que este é o momento em que há um amadurecimento da personagem; há uma mudança de malandragem para militância; é o momento da tomada de consciência do seu envolvimento em lutas sociais e trabalhistas. A greve, por exemplo, é uma delas. Também fica subentendido que através dessas lutas Bala irá buscar o caminho para transformação do sistema social que sempre o marginalizou. A solução, segundo o autor, para a classe excluída é a revolução, sendo a greve um instrumento para acabar com as injustiças sociais. Isso fica claro nas palavras do narrador:

[...] A greve se soltou na cidade. É uma coisa bonita a greve, é a mais bela das aventuras. Pedro Bala tem vontade de entrar na greve, de gritar com toda a força do seu peito, de apartear os discursos. Seu pai fazia discursos numa greve, uma bala o derrubou. Ele tem sangue de grevista. Demais a vida da rua o ensinou a amar a liberdade. A canção daqueles presos dizia que a liberdade é como o sol: o bem maior do mundo. Sabe que os grevistas lutam pela liberdade, por um pouco mais de pão, por um pouco mais de liberdade. É como uma festa aquela luta [...] (AMADO, 1970, p. 281).

Um outro trecho bastante emocionante na narrativa é a descrição da ida da menina Dora, com seu irmão pequeno, à casa de uma senhora rica, em busca de ajuda (emprego), após a morte dos seus pais, que haviam sido vítimas da epidemia de varíola que assolava a cidade de Salvador aquela época.

O guarda que a informou olhou para os seus seios que nasciam. O cabelo loiro dela, maltratado, voava com o vento. Sentia queimaduras nas solas dos pés e um cansaço no corpo todo. Mas seguiu. O número era 611. Quando chegou ao 53 parou um pouco para descansar e pensar o que diria à dona da casa. Depois retomou a caminhada. Agora a fome ajudava a magoar seu corpo, a fome terrível das crianças de treze anos, uma fome que exige comida imediatamente. Dora tinha vontade de chorar, de se deixar cair na rua, sob o sol, e não fazer movimentos. Uma saudade dos pais mortos a invadiu. Mas reagiu contra tudo e continuou (AMADO, 1970, p. 185).

Da mesma maneira que o leitor desenvolve o sentimento de simpatia e/ou compaixão por alguma das personagens, muito provavelmente poderá ele nutrir determinado sentimento de antipatia ou até raiva por alguma outra personagem em uma narrativa.

Qual leitor não lembra em **Oliver Twist**, do terrível bandido Bill Sikes, que além de maltratar continuamente seu ‘amigo’ cão chamado *Bull’s-eye* (olho de touro), culmina suas ações de maldade com o assassinato da sua própria amante Nancy, simplesmente por esta tentar proteger o garoto Oliver de ser assassinado, como resultado de uma trama desenvolvida por Fagin e Monks, um meio irmão de Oliver.

O próprio Fagin, judeu e chefe de uma quadrilha de jovens ladrões, consegue em certos momentos atrair do leitor - tanto simpatia, quando oferece abrigo a Oliver, na chegada do garoto a Londres - quanto revolta, por usar as crianças para materializar seus intentos de vilania.

Em **Capitães da Areia**, embora em menores proporções, até pela pouca importância que lhes é dada na narrativa, há igualmente personagens que despertam no leitor um sentimento de revolta e antipatia, como no caso da extrema violência física praticada contra Pedro Bala - pelos policiais e pelo diretor do reformatório, certa vez quando fora capturado -, para que ele revelasse o local do esconderijo do seu bando, os Capitães da Areia.

Tradicionalmente, os vilões, inclusive na grande maioria dos textos de Dickens, são arquétipos/estereótipos, marcados por apenas um atributo, que existem, como a grande maioria deles, para dar maior visibilidade e suporte aos triunfos obtidos pelos heróis e mocinhos, atribuições que seriam características de uma personagem *embrayeu*, com funções decorativas, segundo Brait (1990), e plana, de acordo com Foster (1990) e Candido (2002).

Entretanto, segundo John (2001, p. 123), durante o período de 1830 a 1847 houve, na Inglaterra vitoriana, uma forte tendência dos escritores em dar maior proeminência e importância aos criminosos e vilões, personagens de suas histórias. Os escritores de tal movimento, que ficou conhecido como *Newgate*, faziam questão de demonstrar uma forte admiração pelos marginais e bandidos, a ponto de transformar alguns deles em heróis. O nome do movimento fazia referências, primeiramente, a uma famosa prisão, de mesmo nome, que foi destruída por um incêndio em 1780. O nome referia-se igualmente a uma coleção de biografias de famosos criminosos, publicada em 1773, chamada **The Newgate Calendar**. Muitos dos romances escritos naquele período, a exemplo de **Oliver Twist** (1837-39), davam aos vilões um *status* inverso ao convencional, já que alguns dos heróis dos romances da época eram também os principais bandidos.

Ainda de acordo com John (2001, p. 9): “Todas as personagens de Dickens pertencem a duas classes - as pessoas que têm sentimentos e emoções e as pessoas que não tem nenhum (tradução livre).”³¹ Tal afirmação, no nosso entender, inclui na segunda classe os vilões, que por possuírem características de personagens planas, de construção simples, seriam seres frios, sem sentimentos e emoções, tendo como atributo marcante apenas a maldade.

Entretanto, em outro momento, John (2001, p. 9) fala sobre uma possível oscilação da personalidade (dupla personalidade), quando refere-se aos vilões e marginais criados por Dickens nos seus escritos. Tal atitude, no nosso entender, poderia suscitar ou ocasionar uma oscilação no comportamento e nos sentimentos destes. Assim ele diz:

Em Dickens, vilões e desviados (maníacos), geralmente são originários (possuidores) de ‘duplo eu’ (dupla personalidade) que se localizam em lados opostos nas suas escalas emocionais; Fagin e Sikes nos vêm à mente em um romance inicial como *Oliver Twist*; [...] há incontáveis exemplos desse dialeto (diálogo) impetuoso/passionless, em toda obra canônica de Dickens (tradução livre) (ênfase nossa).³²

Tomando como base o que foi apresentado por Forster (1990), sobre a classificação de personagens, o que foi explicado por Candido (2002), e o que nos é revelado por John (2001) entendemos que no romance **Oliver Twist**, de Charles Dickens, o vilão Fagin, uma dentre as várias personagens daquela história, enquadra-se no tipo de personagem que, devido à sua evolução na trama, tende a mudar da categoria de plana para redonda, ou seja, sai de uma ‘função decorativa’ para uma posição de ‘condutor da ação’, conforme a classificação de Brait (1990). Ao longo do texto literário nos é possível perceber um significativo crescimento de Fagin, chegando o mesmo, por vezes a manifestar sentimentos de humanismo, sendo este, em alguns momentos até mais importante do que Oliver Twist, personagem principal da história. Tal fato é ainda mais perceptível em certas versões do romance, adaptadas para o cinema.

Charles Dickens, nos seus escritos, sempre demonstrou um posicionamento crítico em relação às atitudes e aspectos socioeconômicos da sociedade vitoriana inglesa. Apesar de um claro e evidente período de declínio e corrupção social, as altas classes daquela sociedade continuavam alimentando um forte sentimento de preconceito e de opressão em relação às classes inferiores. Tal posicionamento refletido nas narrativas de Dickens é fundamentado em um pensamento ideológico, no qual obviamente ele acreditava, e em experiências vividas por ele próprio, ou por pessoas do seu convívio, o que dá aos seus escritos uma impressão de realidade cada vez mais forte.

31 all Dickens's characters belong to two classes - the people who have feelings and emotions, and the people who have none”

32 In Dickens, villains and deviants are often twinned with doubles or alter egos at the opposite end of the emotional scale to themselves; Fagin and Sikes spring to mind in an early novel like *Oliver Twist*; [...] there are countless examples of passionate/passionless dialect throughout the Dickens canon.”

Dessa maneira, é possível que, mesmo sendo Dickens uma pessoa de princípios altamente corretos e que pregava, sobretudo, a moralidade e a justiça, tenha ele permitido que em **Oliver Twist**, Fagin (que era também uma vítima dos preconceitos que aquela sociedade alimentava contra judeus, pobres, analfabetos etc.) um dos principais vilões da história, chegasse a assumir uma posição de destaque, como forma de manifestar seu posicionamento ideológico, suas opiniões e insatisfações com a situação que perdurava na Inglaterra vitoriana (Cf. STONE, 1993, p. 449).

Esse nosso entendimento é reforçado pelo que nos diz Brait (1990), sobre a personagem como ‘porta voz do autor’, ou ainda como nos esclarece o pensamento de Bakhtin (2003, p. 8): “É claro que às vezes o autor põe suas idéias diretamente nos lábios da personagem tendo em vista a significação teórica ou ética (política, social) dessas idéias, visando a convencer quanto à sua veracidade ou a propagá-las [...]”

No que concerne às personagens infantis, Santos (2005), afirma que a lista de personagens infantis que figuram nas obras de Dickens é longa e diversificada. As crianças que protagonizam muitos dos seus romances apresentam características diferenciadas pela concepção da obra, pelo estágio de produção estética do autor, pelos objetivos em relação a mensagem e analogias mas, em razão principalmente da caracterização engendrada pelo uso do foco narrativo e da tematização particular de cada texto. A tudo isto se aderem concepções de caráter social, político e filosófico que estavam latentes, mas eram inerentes à atmosfera do período vitoriano em que Dickens viveu, e que afloraram por ocasião da criação dos textos. Na literatura inglesa colocar uma criança maltratada ou abandonada no papel de protagonista de um romance para adultos era algo completamente inovador e desconhecido antes de Dickens publicar obras como **Oliver Twist**, **David Copperfield**, **Bleak House** (A Casa Soturna) e **The Old Curiosity Shop** (A Loja de antiguidades) (Cf. SANTOS, 2005, p. 10)

Novamente, Santos (2005), nos chama a atenção para o fato de que as personagens Oliver, de **Oliver Twist**; David, de **David Copperfield**; Jo, de **Bleak House**; a pequena Nell, de **The Old Curiosity Shop**, dentre outras, possuem traços que são caracterizados pela forma peculiar como o autor as concebeu para figurar nas respectivas obras, e refletem a própria reação de Dickens ao mundo que o cercava o que estimulava sua inspiração artística a produzir personagens que, em distintos níveis da composição narrativa, incorporariam aspectos daquela realidade a que o autor dava voz. De uma maneira geral, entendemos que há um forte elemento romântico na construção das personagens infantis de Dickens, especialmente no período inicial de sua carreira. Assim é

que Oliver e Nell permanecem imunes à corrupção do ambiente em que vivem – em **Oliver Twist** e **The Old Curiosity Shop**, respectivamente – e conseguem preservar a inocência, a pureza e a virtude que vão ao encontro dos ideais de infância do público vitoriano, quando era comum a associação de crianças às imagens angelicais (Cf. SANTOS, 2005, p. 11).

Contudo, podemos verificar que esses ideais começam a mostrar também, traços mais realistas, já que Dickens apresenta seus protagonistas como separados tanto da natureza quanto da ‘comunidade humana’, conforme vemos nas palavras de J. Hillis Miller:

O herói Dickensiano é separado da natureza. O mundo se lhe parece frio e pouco amigável, como uma selva ou um cemitério. Em Dickens não há a teoria Wordsworthiana que vincula a criança à natureza. O herói Dickensiano é também afastado da comunidade humana. Ele não possui laços familiares. Ele é um órfão, ou bastardo, ou ambos. Ele não tem *status* na comunidade, nenhum papel herdado que ele possa aceitar com dignidade [...] (MILLER, 1958, p. 252) (tradução livre).

Dickens também baseou diversas das suas personagens em suas próprias experiências, ou em experiências relatadas por pessoas do seu convívio. Alguns eventos, narrados nos seus textos, remetem a muitas das suas experiências negativas e traumáticas vividas por membros da sua família, quando ele ainda era criança.

Momentaneamente, deixaremos de lado nossa análise sobre a construção das personagens dickensianas, e voltaremos nosso olhar para a obra de Amado.

Ao analisarmos a obra de Jorge Amado, podemos afirmar que apesar de vasta, esta não possui uma lista de personagens infantis, tão longa e diversificada como o é a lista de Charles Dickens. Ainda assim, algumas das suas personagens infantis, ainda hoje, são bastante marcantes, sobretudo, para aqueles leitores e apreciadores das suas narrativas.

As principais personagens infantis do universo amadiano estão inseridas especialmente na primeira fase da sua trajetória como escritor, que cobre exatamente as décadas de 30, 40 e boa parte dos anos 50. Ou seja, inicia-se com as narrativas onde predominam as denúncias sociais (romance social ou proletário), terminando com a publicação, em 1954, de **Os Subterrâneos da Liberdade**. Em 1958, Amado lança o romance **Gabriela, Cravo e Canela**, obra que inaugura o segundo momento da sua história como escritor, que ficou conhecida como a dos ‘romances de costume’ (Cf. MACHADO, 2006, p. 23).

Neste elenco das suas personagens infantis, destacaríamos inicialmente o menino Baldo, personagem de expressão mediana, do romance **Suor**, publicado em 1931. Conforme Paulo Tavares (1985, p. 43): Baldo era “companheiro de infância do preto Henrique em suas vadiagens pelas ruas e pelo cais da cidade da Bahia.” Mais tarde, essa mesma personagem, agora um pouco mais crescida (já um jovem adolescente) reaparece como protagonista em **Jubiabá**, outro romance de Amado, publicado em 1935, no auge da fase dos romances sociais. Desta vez, o herói Balduíno desempenha um papel de extrema importância como organizador de alguns movimentos trabalhistas. Assim, podemos dizer que, segundo o que nos explica Candido (2002), em sua trilogia de romances sociais, **Suor** (1931), **Jubiabá** (1935) e **Capitães da Arcia** (1937), Amado, ao tomar como referência as personagens de uma história para criar outras, em outra história, estaria ele priorizando a construção de “Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando uma personalidade nova” (CANDIDO, p. 73), já que a maioria das suas personagens foi, tomada do mundo real.

O próprio Jorge Amado (2003) já teve oportunidade de confessar essa sua ‘fonte de inspiração baiana’:

Toda essa gente, Senhora minha, essa vasta e dramática humanidade, essa população romanesca, eu fui buscar entre o povo da Bahia e, para moldura do quadro, do painel, do mural, não quis outra paisagem, outro casario, outro mar senão o da Bahia. Nada sou, Senhora, além de um contador de histórias dessa terra, filho dessa gente. Agradeço as boas palavras, os generosos conceitos de vossa carta curiosa e amável. Busquei responder as perguntas ali postas, contar um pouco desse ofício de romancista. Mas sei, Senhora, de um saber sem dúvidas, que, de tudo quanto escrevi, milhares de páginas, só prevalecerá, só perdurará aquilo onde exista um sopro de vida vivida, o hálito do povo da Bahia. Dele tirei os materiais de minha humanidade, para ele criei e construí (AMADO, 2003, sem paginação).

Eduardo Duarte (1996), ao comentar sobre a trajetória do menino Baldo, pelas obras de Jorge Amado, e sobre a combinação de linguagens (romanesca, popular, popularizada) utilizada pelo autor na criação das suas histórias e tipos, assim nos assevera:

O objetivo dessa combinação de formas é difundir a mensagem partidária de elevação do oprimido, materializada em *Jubiabá* no processo de formação do herói proletário.

Esse herói é Balduíno, o Baldo de *Suor*, antes figura meramente decorativa nas histórias fragmentárias do casarão agora protagonista do novo romance. Este se divide em três partes, abrangendo a formação do personagem, desde a infância no Morro do Capa-Negro até seu desdobramento como líder proletário: ‘Bahia de Todos os Santos e Do pai-de-Santo Jubiabá’ (infância e adolescência), ‘Diário de um Negro em Fuga’ (juventude) e ‘ABC de Antônio Balduíno’ (idade adulta). (DUARTE, 1996, p. 77)

Em 1937, Amado lança **Capitães da Areia**, mais um romance social, no qual predominam as personagens infantis (crianças e jovens de rua), em situação de puro abandono. Neste texto, o autor, passa a utilizar as crianças da história (a grande maioria das principais personagens são crianças e jovens) não apenas descrevendo e relatando seus feitos e peripécias, mas, sobretudo, para denunciar um grave problema existente em uma sociedade que apesar de conhecê-lo muito bem, o ignorava e fingia não existir: o abandono infantil. Duarte assim se manifesta:

O tema infância abandonada e delinqüente, escandaloso para a época, lembra o protesto social do romance naturalista em suas emanções proletárias. Por outro lado, o conflito que move o romance é basicamente folhetinesco: pobres contra ricos, fracos contra fortes, pequenos marginais contra a sociedade opressora. O insólito do folhetim se materializa nos rostos angelicais, porém malvados; nos gestos inocentes encobrindo ou propiciando o roubo, a trapaça, o estupro (DUARTE, 1996, 114-115).

Outro aspecto que Duarte (1996) destaca para percebermos a forte ligação entre os romances amadianos **Jubiabá** e **Capitães da Areia**, é o fato de que ambos estariam ‘enquadrados’ no que conhecemos como *Bildungsroman* (romance de aprendizado ou romance de formação), estilo bastante recorrente nas obras de Amado, sobretudo na primeira fase da sua carreira.

Ambos os textos levam a marca do *Bildungsroman*, consubstanciada no percurso de aprendizagem do herói, que supera a condição de origem e se eleva ao plano histórico do confronto social e político. Também aqui encontramos a mesma convergência entre o realismo da crítica social e os elementos romanescos e melodramáticos responsáveis pela desenvoltura do enredo (Cf. DUARTE, 1996, p. 114).

Dentre as personagens principais de **Capitães da Areia**, poderíamos destacar João Grande, negro possuidor de um porte físico forte e de atitudes humanas e bondosas; Professor, com tendências artísticas, era considerado por todos ‘o intelectual’ do grupo; Pirulito, misterioso e quieto; Gato, elegante e apaixonado pelas mulheres; Sem-Pernas, embora fosse dono de uma imensa bondade, nutria uma profunda revolta com a vida em razão de não possuir um lar e uma família; Volta Seca, afilhado de Lampião, Dora, a única mulher do grupo, e Pedro Bala, jovem generoso e valente, líder do grupo.

Se considerarmos as classificações das personagens e suas funções, apresentadas por Foster (1990), Brait (1990), e Candido (2002), poderíamos afirmar que, em **Capitães da Areia**, a maioria delas, são planas, com algumas exceções, Pedro Bala e Dora, que demonstram pretensão a redondas, ou *embrayeurs*, já que estas não funcionam

isoladas, mas, como elementos de conexão na relação com os outros elementos da narrativa. No entanto, muitas dessas personagens, em certos momentos, atuam independentes como ‘personagem condutora’, aquela que dá o primeiro impulso à ação, mas que no final acabam funcionando em conjunto. Observemos que os principais meninos do bando, de certa forma, participam de eventos, ou possuem uma história ‘extra bando’, mas que não cresce, não há consistência isolada. Tudo e todos só têm sentido quando estão no grupo.

Um importante aspecto que podemos constatar é que a grande maioria dos heróis de Amado possui características rebeldes, que não se submetem passivamente às pressões e regras impostas pela sociedade, não importando que seja um herói, ou uma heroína. Machado (2006), assim nos esclarece:

O herói de Jorge Amado é um homem ou mulher que diz *não*, um rebelde que não admite os mecanismos repressores da sociedade. No entanto, apesar dos fortes modelos do romance proletário, a lhe sugerir ações e inconformismo dentro de um quadro de militância sindical ou partidária (que, no fundo, também integrariam estruturalmente o operário no complexo produtivo da sociedade organizada), é inegável que toda a grandeza dos personagens amadianos escapa para uma ação na periferia social (MACHADO, 2006, p. 74).

Conforme Duarte (1996), ao construir suas personagens, Amado procura, algumas vezes, reproduzir traços e situações vividas por uma delas, em episódios vividos por uma outra. Isso é positivo, e em razão das diversas técnicas relativas à narrativa de folhetins, utilizadas pelo autor, esta consegue prender a atenção do leitor. Ele diz:

Pedro Bala em tudo lembra o Baldo de *Jubiabá*. Sua trajetória pelo mundo do crime é emoldurada por um halo romanesco que ressalta certa pureza interior vitimada pelas circunstâncias. [...] o herói corre riscos em favor de algo mais elevado que o simples furto. E esse risco é enfatizado pelas técnicas folheteíscas de suspense, tais como os equívocos, esquecimentos ou imprevistos, para ressaltar a astúcia do personagem e prender a atenção do leitor. Mesmo quando ataca a mocinha indefesa no areal, o personagem se mostra “sensível” à resistência da menina. O texto compatibiliza o ímpeto naturalista da satisfação carnal com a faceta virtuosa, necessária ao herói romanesco. Consuma-se a violência sexual, mas sobrevém um fluido sentimento humanista de “justiça entre iguais”, comum nas representações amadianas da marginalidade (DUARTE, 1996, p. 115).

No nosso entender, Amado busca manter determinadas semelhanças entre alguma das suas personagens, reproduzindo em certos tipos determinadas características de outros tipos, já apresentados em obras anteriores, como forma de, primeiramente, dar continuidade e consolidar suas inquietações com os problemas sociais da época, e até prosseguir na divulgação dos seus ideais. Em segundo lugar, para evidenciar que, suas

personagens infantis, mesmo sendo marginalizadas e cometerem certos ‘desvios de conduta’, possuem seus lados humanos, fraternos e de justiça, com capacidade de mudança e crescimento humano e intelectual, a exemplo de Baldo (**Suor e Jubiabá**), Bala, Professor e Pirulito (**Capitães da Areia**).

É interessante como em toda sua obra, Amado demonstra uma forte preferência pelo perfil de pessoas com vida simples, das classes menos favorecidas, ou pelo que chamaríamos hoje de “minorias excluídas”, para criar suas personagens. Jorge Medauar (2009) dá suporte a esse nosso entendimento:

Mas há também o malandro. O contrabandista. Ou o intelectual. Circulando em seus romances, vindos de Ilhéus, de Itabuna, Água Preta ou Salvador, seus árabes ou descendentes caminham em seu universo com a mesma naturalidade dos tabaréus, coronéis, bacharéis, prostitutas, malandros, trabalhadores de roça, capoeiristas, jagunços, gente anônima das ruas. E muitos entraram em sua obra tão marcadamente como Jubiabá, Guma, ou Tereza Batista, transformando-se no personagem principal, naquele em tomo do qual se desenrola a história ou o romance. É bem o caso de Nacib, de Gabriela, Cravo e Canela, e desse fabuloso Fadul Abdala, de Tocaia Grande, que tivemos a honra de conhecer ainda no embrião da história (MEDAUAR, 2009, não paginado).

Segundo Ana Maria Machado (2006), o próprio Amado já teve oportunidade de manifestar essas suas preferências por personagens de vida cotidiana mais simples e popular, próxima do seu dia-a-dia.

Mesmo se perguntando se estaria fazendo um romance proletário, o romancista reconhece que não se concentrou nos operários, preferindo como protagonistas “prostitutas, vagabundos, mulheres do povo, pescadores, mestres de saveiro, gente de circo” e se voltando mais para “uma perspectiva não propriamente, de classe, mas de povo em sua totalidade” (MACHADO, 2006, p. 77).

Como na grande maioria dos seus textos ele prioriza o ‘espaço baiano’, suas personagens guardam inúmeras semelhanças com pessoas que participavam do seu dia-a-dia, havendo casos, inclusive, onde o narrador cita fatos e pessoas reais, interagindo com personagens fictícios. Isso provoca nos leitores uma maior sensação de realidade, com ‘o que é ficção virando real’, muito embora ‘a coisa’ funcione bem ao contrário, ou seja, ‘o que é real vira ficção’. Sant’anna (2001), assim comenta:

A entrada no mundo do fantástico, se bem que anunciada aos poucos, também é anotada como um evento extraordinário, como se estivesse o leitor rompendo a barreira do som. Por isso, de repente, o narrador começa a falar de coisas que vêm acontecendo e que assombraram “até mesmo as criaturas mais familiares do prodígio e da magia, como a vidente Aspásia [...] a célebre médium Josete Marcos [...] a doutora Nair Sacá, ‘diplomata na Universidade de Júpiter’”, etc. e a partir daí, o autor segue citando personagens reais do candomblé baiano (Menininha do Gantois, Mãe Senhora, etc.), exercitando uma vez mais o *roman à clef* (romance que mistura personagens reais e fictícios), do qual lança mão em vários trechos da

obra, quando mete dentro dos fatos fictícios muitos dos seus amigos pintores, escritores, boêmios de Salvador (SANT'ANNA, 2001, p. 281).

No início da década de 80, Amado lança **O Menino Grapiúna** (1981), obra que é claramente uma autobiografia romanceada, na qual o autor vai narrar diversos episódios da sua infância, tendo a co-participação de muitas outras importantes personagens adultas, as quais certamente fizeram parte daquele período considerado inesquecível pelo autor. Vânia Maria Resende (1988) assim nos informa:

A precisão com que o escritor quer referir-se às suas origens, às figuras que foram importantes para ele na infância, à sua história, enfim, é palpável em vários momentos em que ele se coloca de corpo inteiro, identificando menino Grapiúna ao baiano, Jorge Amado, escritor (RESENDE, 1988, p. 165).

Nesta obra, o ator relembra suas vivências entre jagunços, coronéis, malandros e prostitutas, e que serviram de modelo a muitos dos seus textos e criações literárias, cheias de acontecimentos marcantes e o humor caloroso a que estão habituados os seus leitores. Essas personagens inesquecíveis, todas baseadas na realidade - como o aventureiro tio Álvaro Amado, que o levava às mesas de jogatina e aos bordeis; o jagunço José Nique e o padre Cabral, que apresentou ao ainda menino Jorge, obras como: **As viagens de Gulliver** e os livros de Charles Dickens - foram bastante marcantes na formação moral e intelectual do autor, como nos garante Vânia Maria Resende (1988):

As personagens que desfilam na memória do escritor, e que vão sendo lembradas no universo de *O Menino Grapiúna*, são reais como: o seu pai (João Amado), o tio (Álvaro Amado) etc. de todos ficou a imagem forte de homens corajosos, aventureiros, envolvidos em lutas e desafios constantes (RESENDE, 1988, p. 164).

Assim, nos fica claro, através da narrativa de **O Menino Grapiúna**, que o autor também começou a adquirir nesses primeiros anos um profundo amor pela liberdade, sobretudo quando se viu privado dela, ao ser enviado para um internato jesuíta. Tal sentimento nos é revelado em diversos trechos de **O Menino Grapiúna**, citados por Resende (1988, p. 164):

Eu tinha menos de treze anos naquela época. Foi uma coisa muito importante pra mim essa fuga.

Eu atravessei todo o sertão da Bahia até Sergipe (...) eu levei dois meses para atravessar, dois meses vagabundando.

... aos treze anos, fugi do internato dos jesuítas atravessei o sertão para chegar a Sergipe, à casa do meu avô. (...) Amigo dos vagabundos, dos mestres de saveiros, dos feirantes, dos capoeiristas, do povo dos mercados e dos candomblés mais do que isso, fui um deles.

No primeiro ano, fiquei um pouco preso àquela mística jesuítica, mas eu não tenho tendência ao misticismo. [...] No segundo ano eu já estava inteiramente

*liberto e comecei a contestar tudo aquilo e, sobretudo, a não aceitar o clima de prisão que existe no colégio.*³³

4.4 – Representações da criança ultrajada em Dickens e Amado

Conforme já vimos no nosso apanhado teórico, vários são os estudiosos que nos oferecem elementos para que possamos entender o que seja ‘violência’, seja esta física, moral ou psicológica. Nesse ponto do nosso trabalho apresentamos algumas passagens e fragmentos que pudemos identificar nos textos de Dickens e Amado, objetos do nosso estudo, os quais, em nossa opinião, materializam de forma bastante evidente a representação da manifestação de violência que era exercida contra a criança, pelos mais diversos segmentos das sociedades, nos períodos que as histórias narradas procuram retratar.

Tanto o texto de Dickens, **Oliver Twist**, quanto o de Amado, **Capitães da Areia**, fazem, reiteradas vezes, referências à existência de certas instituições oficiais, que deveriam propiciar segurança, dignidade e tranquilidade às crianças das histórias, mas, no nosso entender, provocam-lhes, muito ao contrário, um verdadeiro pavor ao ser mencionada a possibilidade de que elas pudessem ser mandadas para um daqueles locais. Estas instituições são os orfanatos e os reformatórios, que, em geral, têm como missão principal oferecer a proteção, a educação e a formação social das crianças órfãs, pobres ou abandonadas, mas, o que se pode constatar nos textos que formam o *corpus* do nosso trabalho, é que a violência contra os pequenos inicia-se exatamente, e de forma bastante cruel, dentro dos muros daquelas instituições. Goffman (1987), em seu estudo sobre a vida interna de algumas instituições públicas com características carcerárias, como eram os casos dos orfanatos e reformatórios descritos em **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, respectivamente, assim comenta:

As organizações “muradas” têm uma característica que compartilham com poucas outras entidades sociais: parte das obrigações do indivíduo é participar visivelmente, nos momentos adequados, da atividade da organização, o que exige uma mobilização da atenção e de esforço muscular, certa submissão do eu à atividade considerada. Esta imersão obrigatória na atividade da organização tende a ser considerada como símbolo do compromisso e da adesão do indivíduo; além disso, indica a aceitação, pelo indivíduo das consequências da participação para uma definição de sua natureza (GOFFMAN, 1987, p. 150).

³³ Este trecho em destaque não existe nos fragmentos citados pela autora, entretanto, ele faz parte do texto original encontrado em GOMES, Álvaro Cardoso (org.). **Literatura Comentada – Jorge Amado**. São Paulo, Abril Educação 1981, p. 8.

A violência que não é apenas física, através de espancamentos, aumento dos trabalhos forçados ou diminuição da ‘ração alimentar diária’, atinge também os níveis psicológico e a moral das crianças internas, através da privação da liberdade (trancamento em celas), para castigá-las por algum ato considerado como insubordinação, ou ainda quando são mencionadas reiteradas vezes pelos funcionários as condições dos garotos de abandonados e/ou sem famílias ou rejeitados pela sociedade, numa forma de incutir nas suas mentes suas ‘quase’ condições de ‘cativos’. Sobre os tipos de castigos e as circunstâncias em que estes são aplicados, em instituições como estas, Goffman (1987) diz:

Finalmente percebe-se que os participantes podem ser induzidos a cooperar por ameaças de castigo se não o fizerem. Tais “sanções negativas” podem incluir uma redução nos prêmios usuais ou nos níveis usuais de bem-estar, mas neste caso parece haver mais do que apenas redução de prêmio. A noção de que um castigo pode ser um meio eficiente para provocar a atividade desejada exige suposições sobre a natureza humana, mas suposições diferentes das necessárias para explicar o efeito motivador dos incentivos. O medo do castigo pode ser adequado para impedir que o indivíduo realize determinados atos, ou deixe de realizá-los (GOFFMAN, 1987, p. 152).

Um aspecto que gostaríamos de ressaltar, é que ambos os romances *corpus* da nossa análise possuem situações conflitantes (pobres contra ricos, fracos contra fortes, crianças marginalizadas contra a sociedade opressora), o que segundo Duarte (1996), é uma forte característica do romance folhetinesco, técnica bastante utilizada por Dickens, nas suas primeiras obras, e estilo narrativo fortemente presente em algumas importantes obras de Amado. Tais conflitos são resultados principalmente do grande ‘fosso’ existentes entre as camadas mais ricas e as mais pobres, retrato das desigualdades e injustiças sociais, que em geral resultam em eventos violentos. Duarte, assim comenta:

A violência, elemento caro ao *roman-feuilleton*, decorre do quadro de enfrentamento social vivido pelo protagonista e seu grupo. Ela é muitas vezes gratuita, outras tantas necessárias ou mesmo “justa”, segundo o código de valores da narrativa. Todavia sempre choca, visando a provocar emoções primárias de terror, piedade ou admiração. A violência é *meio de ação* dos mocinhos-bandidos, mas é também *fim* nas típicas atitudes de vingança do aparelho repressivo: sede, fome, espancamento, clausura (Cf. DUARTE, 1996, p. 115).

Nos fragmentos a seguir, buscaremos ilustrar as várias facetas da violência representadas nos textos de Dickens e Amado.

Tanto o narrador de **Oliver Twist**, como o de **Capitães da Areia** buscam deixar marcadas na mente do leitor certas personagens capazes de, apenas ao serem mencionadas,

provocar uma sensação de terror, já que, embora elas não sejam identificados pelos seus nomes, são visivelmente ligadas a diversos atos de agressões aos garotos descritos nos textos. Em **Oliver Twist** há um ‘cavalheiro de colete branco’, e em **Capitães da Areia** há um outro ‘cavalheiro de colete cinzento’, ambos mencionados, várias vezes, em momentos dramáticos de brutalidade contra os meninos que, no nosso entender, conseguem através das suas figuras, ‘materializar’ a violência exercida contra as crianças dos textos.

Ao ser levado para viver no asilo da cidade, o pequeno Oliver é informado de que seria ele, naquela mesma noite, apresentado ao conselho superior de administração da instituição. O narrador assim nos relata alguns dos diversos eventos de humilhação e agressão sofridos pelo pequeno Oliver:

Não tendo uma noção claramente definida do que era um conselho, Oliver ficou um pouco perplexo com essa notícia, sem saber bem se devia rir ou chorar. Não teve, porém, tempo para pensar no assunto. O Sr. Bumble deu-lhe uma pancada na cabeça com o bastão para despertá-lo, e outra nas costas para o estimular, ordenando-lhe que o seguisse. Levou-o assim a uma sala grande, caiada de branco, onde oito ou dez cavalheiros gordos se reuniam à roda de uma mesa. No topo da mesa, numa cadeira de braços mais alta do que as outras, sentava-se um cavalheiro descomunalmente gordo, com um rosto redondo e vermelho. [...] Oliver ficou assustado à vista de tantos cavalheiros começou a tremer; o bedel deu-lhe então outra pancada nas costas que o fez chorar. Estas duas coisas fizeram com que respondesse em voz muito baixa e hesitante. Então, *um cavalheiro de colete branco* o chamou de tolo, o que era maneira prática de erguer-lhe o moral e de pô-lo inteiramente à vontade.

- Rapaz - bradou o cavalheiro da cadeira alta -, escuta-me. Sabes que és órfão, suponha?

- Que é isso, senhor? - interrogou o pobre Oliver.

- Silêncio! - cortou o cavalheiro que tinha falado primeiro.

- Sabes que não tens pai nem mãe, e que foste trazido para o asilo, não é assim?

- Sim, senhor - respondeu Oliver, chorando amargamente.

- Por que estás chorando? - inquiriu *o cavalheiro do colete branco*. Certamente que isso era um fato estranho. Por que estaria o rapaz a chorar? (DICKENS, 1983, p. 23) (ênfase nossa).

Em outro momento, o narrador nos apresenta as profundas humilhações a que Oliver é exposto, apenas por ‘atrever-se’ a pedir um pouco mais de comida, já que além de ser de péssima qualidade, a quantidade de comida servida diariamente nas refeições era insuficiente para saciar a fome das crianças. Mesmo sabendo dos riscos e castigos a que poderiam ser submetidos, os meninos, por já não suportarem mais aquela situação, decidiram, através de um sorteio, qual deles seria o escolhido do grupo para manifestar a insatisfação e a indignação que os dominava. Oliver foi o escolhido.

- Por favor, senhor, queria um pouco mais.

O cozinheiro era um homem gordo e saudável, mas fez-se muito pálido. Olhou espantado para o pequeno rebelde, durante alguns segundos, e depois amparou-se no caldeirão. Os ajudantes ficaram paralisados de pasmo e os rapazes, de medo.

- O quê? - disse o cozinheiro por fim, em voz fraca.

- Por favor, senhor – respondeu Oliver -, queria um pouco mais.
 O cozinheiro deu uma pancada na cabeça de Oliver com a concha, prendeu-o em seus braços e gritou pelo bedel.
 O conselho estava sentado em solene conclave quando o Sr. Bumble entrou esbaforido dentro da sala e, dirigindo-se ao cavalheiro da cadeira alta, informou:
 - Sr. Limbkins, peço-lhe que me desculpe, senhor! Oliver Twist pediu mais!
 Houve um estremecimento geral. O horror desenhou-se em todos os semblantes.
 - Pediu mais? – glosou o Sr. Limbkins. – Acalme-se Sr. Bumble, e responda-me claramente. Terei de compreender que ele pediu mais, depois de ter comido a ceia outorgada pelo regulamento?
 - Sim, senhor – respondeu o Sr. Bumble.
 - Esse rapaz irá acabar na forca – sentenciou o cavalheiro do colete branco. - Não resta dúvida de que irá acabar na forca!
 Ninguém contestou a opinião profética do cavalheiro. Seguiu-se animada discussão. Oliver foi imediatamente confinado [...] (DICKENS, 1983, p. 27) (ênfase nossa).

Conforme vimos no que diz Goffman (1987), sobre a vida íntima de certas instituições públicas, algumas daquelas destinadas ao abrigo das crianças não passam de verdadeiras prisões e ambientes de torturas. O narrador de **Oliver Twist**, empregando comentários profundamente irônicos, e às vezes até sarcásticos - uma das suas marcantes características -, assim nos descreve as condições de vida dos seus ‘moradores’, e os castigos sofridos por estes nos asilos e internatos de crianças, durante o período da Inglaterra vitoriana, em razão do descumprimento de alguma das regras que eram impostas, ou simplesmente como forma de mantê-las amedrontadas e submissas:

Não se pode esperar que esse sistema de internato rústico produzisse colheita muito farta ou luxuriante. O nono aniversário de Oliver encontrou-o com o aspecto de uma *criança pálida, magra, um tanto reduzida de estatura*, e de arcabouço realmente exíguo. Mas a natureza ou a hereditariedade tinham implantado um espírito vigoroso no peito de Oliver. Havia tido bastante ocasião para expandir-se graças à escassa dieta do estabelecimento, e talvez se possa atribuir a essa circunstância o ter ele chegado a completar nove anos. Seja, porém, como for, era o nono aniversário; *estava festejando-o na carvoaria, em companhia seleta de dois outros cavalheiros jovens, os quais, depois de participar com ele de uma boa surra, ali tinham sido fechados à chave por presumir atrozmente que estavam com fome*, [...] (DICKENS, 1983, p. 19) (ênfase nossa).

Em uma outra passagem o narrador assim nos relata atos de tortura física e psicológica que sofriam as crianças do internato, aqui representados pelos castigos direcionados contra o menino Oliver:

Depois de haver cometido o crime ímpio e sacrílego de pedir mais comida, Oliver Twist esteve durante uma semana rigorosamente preso num *quarto escuro e solitário*, onde a sabedoria e a misericórdia do Conselho o tinham metido. [...] Chorava amargamente o dia todo; e, quando se aproximava a noite, longa e triste, punha as suas pequeninas mãos diante dos olhos, para subtraí-los à escuridão; então, agachando-se a um canto, tentava dormir, mas acordava a cada momento com um estremeção. Encostava-se, por isso, cada vez mais à parede, como se a sua superfície fria e dura fosse uma proteção nas trevas e na solidão que o

rodeavam. Os inimigos do sistema do asilo não devem supor que, durante o período de seu *encarceramento solitário*, se tivesse negado a Oliver o benefício do exercício, o prazer da sociedade e as vantagens da consolação religiosa. [...]. Quanto à sociedade, levavam-no de dois em dois dias ao salão, onde os rapazes jantavam, *para ali açoitá-lo* sociavelmente como advertência pública e exemplo (DICKENS, 1983, p. 29 – 30) (ênfase nossa).

Conforme pudemos constatar, nos fragmentos anteriores do texto de Dickens, ficam bastante claras as várias formas de abuso e violência, sofridas por Oliver e pelos outros pequenos órfãos da instituição. É interessante percebermos através dos comentários irônicos e até sarcásticos do narrador que ele reprova completamente esses tipos de abusos, como em destaque na primeira frase do segundo fragmento citado. Na verdade, a grande maioria dos textos de Dickens é recheada de comentários críticos e palavras irônicas, emitidos pelos seus narradores e, que na verdade acabam representando o seu pensamento.

Igualmente ao texto de **Oliver Twist**, em **Capitães da Areia** também ocorre denúncias das várias formas de violências sofridas pelas crianças do bando, muitas vezes isto é feito através do próprio narrador ao relatar as aventuras e desventuras dos meninos do bando, algumas outras vezes quando este, através da onisciência seletiva, penetra na mente de certas personagens, resgatando e externando para o leitor, lembranças marcantes de fatos vivenciados por aquelas.

O narrador de Amado, de maneira bastante comovente e, até buscando a simpatia do leitor, nos relata uma das marcantes passagens de violência da história que é sofrida por Sem-Pernas, um dos garotos do bando de Pedro Bala, e que é assim chamado em razão do defeito físico que possui.

Nunca tivera família. Vivera na casa de um padeiro a quem chamava “meu padrinho” e que o surrava. Fugiu logo que pôde compreender que a fuga o libertaria. Sofreu fome, um dia levaram-no preso. Ele quer um carinho, uma mão que passe sobre os seus olhos e faça com que ele possa se esquecer daquela noite na cadeia quando os soldados bêbados o fizeram correr com sua perna coxa em volta de uma saleta. Em cada canto estava um com uma borracha comprida. As marcas que ficaram nas suas costas desapareceram. Mas de dentro dele nunca desapareceu a dor daquela hora. Corria na saleta como um animal perseguido por outros mais fortes. A perna coxa se recusava a ajudá-lo. E a borracha zunia nas suas costas quando o cansaço o fazia parar. A princípio chorou muito, depois, não sabe como, as lágrimas secaram. Certa hora não resistiu mais, abateu-se no chão. Sangrava e ainda hoje ouve como os soldados riam e como riu aquele *homem de colête cinzento* que fumava um charuto (AMADO, 1970, p. 42) (ênfase nossa).

Na segunda parte da narrativa de Amado, dois capítulos, principalmente, nos chamam a atenção, são eles: ‘Reformatório’ e ‘Orfanato’. Nestes trechos, o narrador nos informa as péssimas condições de vida que são oferecidas, as torturas e castigos aos quais

as crianças e jovens, internos daquelas instituições, são submetidos. Com base no que comenta Goffman (1987), entendemos que estas instituições acabam desempenhando muito mais um papel punitivo do que recuperativo ou educativo para com as pessoas que são ali recolhidas. E os internos, que deveriam sentir-se ‘acolhidos’, são tomados por verdadeiro terror ao serem encaminhados para aquelas instituições. Em um estudo sobre **Capitães da Areia** desenvolvido por Gomes (1996), ele assim comenta:

Presos num assalto frustrado a uma casa, Pedro Bala e Dora, sacrificando-se para que o grupo possa fugir, são recolhidos a um reformatório e a um orfanato respectivamente. Resistindo de forma heróica às *torturas*, o menino não delata os companheiros e, por isso mesmo, *passa alguns dias na solitária*. Dora, por sua vez, não sendo “uma flor de estufa” e amando “o sol, a rua, a liberdade”, *acaba adoecendo*. Com a ajuda dos meninos, Pedro Bala e Dora conseguem fugir (GOMES, 1996, p. 46) (ênfase nossa).

Outro importante fragmento que examinaremos, é uma passagem em que o narrador descreve com detalhes, os abusos e as brutalidades dispensados aos garotos enviados para os reformatórios, principalmente quando se tratava de alguém que era insistentemente procurado pela polícia, como era o caso do menino Pedro Bala, chefe dos Capitães da Areia. Ao ser capturado, Pedro Bala é submetido a uma primeira ‘seção’ de interrogação:

Quando o levaram para aquela sala, Pedro Bala calculava o que o esperava. Não veio nenhum guarda. Vieram dois soldados de polícia, um investigador, o diretor do Reformatório. Fecharam a sala. O investigador disse numa voz risonha:
 - Agora os jornalistas já foram, moleque. Tu agora vai dizer o que sabe, queira ou não queira.
 O diretor do Reformatório riu:
 - Ora, se diz...
 O investigador perguntou:
 - Onde é que vocês dormem?
 Pedro Bala o olhou com ódio:
 - Se tá pensando que eu vou dizer...
 - Se vai...
 - Pode esperar deitado.
 Virou de costas o investigador fez um sinal para os soldados. Pedro Bala sentiu duas chicotadas de uma vez. E o pé do investigador na sua cara. Rolou no chão, xingando.
 - Ainda não vai dizer? – perguntou o diretor do Reformatório. – Isso é só o comêço.
 - Não – foi tudo o que Pedro Bala disse.
 Agora davam-lhe de todos os lados. Chibatadas, sôcos e pontapés. O diretor do Reformatório levantou-se, sentou-lhe o pé, Pedro Bala caiu do outro lado da sala. Nem se levantou. Os soldados vibraram os chicotes (AMADO, 1970, p. 218).

Mais tarde Pedro Bala é transferido para o Reformatório e passa a ser alvo de diversas outras formas de torturas, massacres e atos de violência moral e psicológica.

O diretor entra. O bedel Ranulfo cumprimenta e mostra Bala. O diretor sorri, *esfrega as mãos uma na outra*, senta ante uma alta secretária. Olha Pedro Bala uns minutos:

- Afinal... Faz bastante tempo que espero êste *pássaro*, Ranulfo.

O bedel sorri aprovando as palavras do diretor.

- É o chefe dos tais Capitães da Areia. Veja... O tipo criminoso nato. É verdade que você não leu Lombroso... Mas se lesse, conheceria. Traz todos os estigmas do crime na face. Com esta idade já tem uma cicatriz. Espie os olhos... Não pode ser tratado como um qualquer. *Vamos lhe dar honras especiais...*

Pedro Bala o espia com os olhos injetados. Sente cansaço, uma vontade doida de dormir. O bedel Ranulfo aventura uma pergunta.

- Levo prá junto dos outros?

- O Quê? Não. Para começar, meta-o na cafua. Vamos ver se êle sai um pouco mais regenerado de lá...

O bedel cumprimenta e vai saindo com Pedro Bala. O diretor ainda recomenda:

- Regime número 3.

- Água e feijão... – murmurou Ranulfo. Dá uma espiada em Pedro Bala, balança a cabeça. – Vai sair bem mais magro (AMADO, 1970, p. 220) (grifos nossos).

Podemos observar as partes grifadas que caracterizam as falas do Diretor e do Bedel, traços de atos de violência, já padronizados, que serão empregados contra o garoto Pedro Bala. Ao esfregar as mãos o diretor mostra a sua ansiedade, e provavelmente a vontade de todas as demais autoridades locais, em capturar o menino. A palavra ‘pássaro’ seria usada para caracterizar a dificuldade de capturar o garoto, como se fosse uma ave rara, e que agora estaria em uma ‘gaiola’. As palavras ‘honras especiais’ é naturalmente uma ironia, que certamente referem-se a algum tratamento especial de tortura que seria utilizado contra o garoto.

No fragmento a seguir, podemos identificar diversos momentos confusos, vividos por Pedro Bala, em razão da tortura psicológica que sofre por estar trancafiado em uma cela escura. Naquele isolamento, o menino faz uma espécie de ‘viagem de reflexão’ sobre a sede que o tortura, sobre o sorriso de Dora, sobre o Orfanato onde está Dora, enfim, sobre aquilo tudo que o atormenta, e o maltrata.

Agora ali, na cafua, sem se poder mexer, a capoeira não vai lhe servir de nada. Gostaria era de beber água. Será que Dora também tem sede a estas horas? Deve estar também numa safua, Pedro Bala imagina o Orfanato igualzinho ao Reformatório. A sede é pior que uma cobra cascavel. Faz mais mêdo que a bexiga. Porque vai apertando a garganta de um, vai fazendo os pensamentos confusos. Um pouco de água. Um pouco de luz também. Porque se houver um pouco de luz, talvez êle veja o rosto de Dora risonho. Assim, na escuridão, êle o vê cheio de sofrimento cheio de dor. Uma raiva surda, impotente, cresce dentro dêle. Levanta-se um pouco, a cabeça encosta nos degraus da escada, que lhe serve de teto. Esmurra a porta da cafua. Mas parece que lá fora não há ninguém que o ouça. Vê a cara malvada do diretor (AMADO, 1970, p. 223).

Pedro Bala manifesta um profundo sentimento de raiva por encontrar-se naquela situação, para ele ‘injusta’. Aquele sentimento negativo aumenta ainda mais quando, através da fresta da porta, ele avista o diretor do reformatório, e a única maneira

de extravasar seus ímpetos é bater com força contra a porta da cela. Tudo inútil, ninguém o escuta, ninguém pode ajudá-lo.

4.4.1 - Formação dos bandos infantis nas obras

Os séculos XVIII e XIX representaram um período importante para a história da urbanização e industrialização na Inglaterra. Neste período a Inglaterra conheceu uma explosão demográfica sem precedentes; tal crescimento populacional acompanhou em ritmo o crescimento industrial. Porém, o mesmo não se pode afirmar das condições sociais naquele país. As indústrias cresciam paulatinamente, o comércio e o mercado de serviços também, e conseqüentemente a miséria, a exclusão social, a violência e o empobrecimento da camada popular, excluída do universo da produção e do consumo. Tratava-se, portanto, de ‘duas faces da mesma moeda’: crescimento econômico e exclusão social.

Dentro de um contexto de miséria e exploração laboral, verificamos o surgimento ou o agravamento de um quadro degradante de criminalidade, um fato que antes era pouco relevante no cotidiano, e que agora passa a ser de grande preocupação para a sociedade.

Os menores perambulavam pelas ruas em busca de instrumentos de sobrevivência. Abandonados socialmente e familiarmente, viam nas ‘artes ilícitas’ uma, e talvez a única forma de sobreviver dentro de uma sociedade que desprezava as classes populares. A respeito disso, Santos (2007, p. 218) afirma o seguinte:

Assim como o menor [...] era iniciado precocemente nas atividades produtivas que o mercado proporcionava, tais como fábricas e oficinas, também o era nas atividades ilegais, numa clara tentativa de sobrevivência numa cidade que hostilizava as classes populares. Desta maneira o roubo, o furto, e a mendicância tornaram-se instrumentos pelos quais estes menores proviam a própria sobrevivência e até a de suas famílias.

Em bandos ou sozinhos, essas crianças compunham um quadro de delinquência e criminalidade. Com malícia e agilidade, essas crianças ora roubavam as carteiras dos senhores ora furtavam pequenos estabelecimentos. Assim passavam seus dias, suas noites e até suas vidas. Pois para eles, dentro de uma sociedade cheia de preconceitos, não havia redenção. Eventos como esses são perfeitamente representados nas duas obras, objeto de análise do nosso estudo, **Oliver Twist** de Charles Dickens, e **Capitães da Areia**, de Jorge Amado.

Esse foi um dos efeitos mais nefastos da nova ordem econômica, o aparecimento de bandos de crianças perambulando pelas ruas de Londres e de algumas

outras cidades inglesas, completamente abandonadas ou negligenciadas pela família ou pelo poder público. Os meios jornalísticos e os historiadores da época utilizavam termos para referirem-se àquelas crianças, que somente contribuía para lhes reforçar as condições de marginalizados pela sociedade. Ao serem ‘taxadas’ de degeneradas, as crianças eram vistas com temor pela sociedade, como nos afirma Heywood (2004, p. 44): “A imprensa explorava esse tipo de temor com descrições sensacionais de crimes perpetrados por gangues de rua jovens, simbolizadas durante os anos de 1900 pela figura ameaçadora dos *Hooligans*, de Londres, ou os *Apaches* parisienses”.

É a partir desse cenário que o escritor vitoriano Charles Dickens desenvolve grande parte de suas narrativas, explorando inclusive as questões sociais de sua época, e de modo especial, o descaso para com a criança. Igualmente a ele, exatamente um século depois, Jorge Amado, sensibilizado com a situação dos jovens e crianças baianas da época, passa a retratar e denunciar nos seus escritos o descaso e o abandono da nossa sociedade para com aquelas criaturas.

Como o foco da nossa investigação se concentra em analisar a situação do menor abandonado e maltratado, tanto na sociedade inglesa do período vitoriano quanto no quadro social brasileiro na década de 30, através das obras **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, procederemos agora a uma reflexão sobre as relações familiares existentes entre as personagens, a importância da família, como ela se organiza, e qual o seu papel na vida desses menores e no desenvolvimento psicológico e comportamental destes.

Assim, é relevante que desenvolvamos uma investigação a respeito da formação dos bandos nessas duas obras citadas, entendendo-se aqueles grupos como um possível núcleo familiar no cotidiano daqueles menores, os quais viriam a suprir-lhes a carência afetiva deixada pelas suas famílias, e também por considerarmos o fato de que esses bandos assumem papéis de fundamental importância ao longo do desenvolvimento das narrativas.

Antes, porém, de nos aprofundarmos nessa nossa análise, é fundamental que conheçamos determinados conceitos e entendamos algumas das circunstâncias, e quais seriam as possíveis razões do surgimento do crescente número de menores em situação de abandono, os quais, em consequência do descaso da sociedade, via de regra, tornam-se menores infratores.

Conforme Rinaldo Arruda (1983), em uma sociedade estratificada como a nossa é esperado que cada camada, ou grupo social, tenha uma participação diferenciada no processo produtivo, e que em consequência disto, cada grupo possa construir, de forma

específica, a sua percepção da sociedade. Assim, também é natural que os ‘valores’ de um grupo sejam completamente diferentes de outros, ainda que convivam em uma mesma localidade, ou região.

É com base nesse entendimento que Arruda (1983) nos apresenta algumas relevantes informações sobre a origem, o modo de pensar e de agir dos meninos de rua, que em geral são tratados como ‘menores infratores’.

Os menores infratores se originam, em sua maioria, das parcelas mais pauperizadas da classe trabalhadora. Essa população desenvolve estratégias de sobrevivência (relações com outras pessoas ou grupos visando situar-se numa hierarquia de status e prestígio e num posicionamento no sistema produtivo que propicie sua participação nos benefícios da sociedade) marcadas pela precariedade das soluções encontradas e por seu caráter, por vezes, delituoso. Nesse âmbito elaboram uma maneira particular de ver o mundo, a sociedade e a si próprios: um sistema de idéias e valores através dos quais filtram sua vivência do mundo e que, ao mesmo tempo em que o explicam, fornecem os elementos emocionais e intelectuais que sustentam sua ação no cotidiano (ARRUDA, 1983, p. 17).

Se considerarmos as profundas transformações ocorridas, a partir da Modernidade, em todos os setores da sociedade, o conceito de família também passou por mudanças significativas e, com isso, novos sentimentos surgiram em relação à infância. A consequência dessas mudanças é bastante visível, em especial, na contemporaneidade. Entretanto, sempre se soube da existência de situações humilhantes de violência, abandono e maus tratos em relação aos menores abandonados ou meninos de rua, mesmo antes dessas situações virem a tornar-se temática principal de grandes obras literárias, e exemplo de algumas já mencionadas anteriormente. É a partir deste questionamento que buscamos aprofundar a investigação sobre as circunstâncias das mudanças ocorridas nas estruturas familiares, principalmente das classes operárias e de baixa renda, nos contextos de produção das duas obras estudadas: **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**. Ambos os narradores mostram, de forma clara, as relações de amizade e ‘quase familiares’ ali existentes, quando apresentam os bandos; mesmo que desestruturados na sua formação, é ressaltada a importância do grupo que, naquela situação, substitui a família na vida e na convivência dos seus componentes. Os narradores de Dickens e Amado, inicialmente de uma maneira introdutória, nos apresentam os ‘seus’ bandos.

Ao ser encontrado em situação de abandono na rua, Oliver é levado por Jack Dawkins, um dos garotos do bando - que devido ao seu alto grau de ‘esperteza’ é chamado pelos companheiros de ‘Raposa’ ou ‘Matreiro’ - para conhecer o local onde moravam, ele e o restante do grupo. O evento assim é descrito.

Numa frigideira cozinham-se salsichas, e inclinado sobre ela, com um grande garfo na mão estava um judeu muito velho e enrugado, cujo olhar de vilão e cara repulsiva eram sombreados pelo cabelo ruivo e emaranhado. [...] Em volta da mesa, sentavam-se quatro ou cinco rapazes, não mais velhos que o Raposa, fumando longos cachimbos de barro e bebendo aguardente com ar de homens de meia-idade. Todos se reuniram em volta de seu colega quando este murmurou algumas palavras para o judeu, e depois viraram-se sorrindo para Oliver. O mesmo fez o judeu, de garfo na mão.

- É ele, Fagin - disse Jack Dawkins; meu amigo Oliver Twist. (DICKENS, 1983, p. 80).

Em **Capitães da Areia**, o autor aproveita o título do romance, que já ressalta o aspecto do ‘coletivo’, e ainda utiliza-se de matéria jornalística da época, incluída como elemento paratextual na obra, para nos fornecer as informações e características iniciais do bando de jovens infratores, os Capitães da Areia.

Esse bando que vive da rapina se compõe, pelo que se sabe, de um número superior a 100 crianças das mais diversas idades, indo desde os 8 anos aos 16. Crianças que, naturalmente devido ao desprezo à sua educação por pais pouco servidos de sentimentos cristãos, se entregaram no verdor dos anos a uma vida criminosa. São chamados de ‘Capitães da Areia’ porque o cais é o seu quartel-general. E tem por comandante um molecote dos seus 14 anos, que é o mais terrível de todos, não só ladrão, como já autor de um crime de ferimentos graves, praticado na tarde de ontem. Infelizmente a identidade dêste chefe é desconhecida (AMADO, 1970, p. 14).

Mais tarde, ao longo das narrativas, apesar de serem grupos bem numerosos, o narrador de cada obra passa a destacar alguns dos membros dos bandos como suas personagens principais, descrevendo-os com maiores detalhes suas personalidades e comportamentos etc.

Em **Oliver Twist** (1837), o grupo de menores delinquentes é comandado e explorado pelo judeu Fagin e pelo brutal Bill Sikes, ladrão que mantém um relacionamento conturbado com Nancy, uma das poucas mulheres do bando, que acaba violentamente assassinada pelo próprio. Charley Bates, Jack Dawkins, Toby Crackit, Tom Chitling são as principais crianças aprendizes na ‘arte de furtar’.

Em **Capitães da Areia** (1937), do bando liderado por Pedro Bala, jovem generoso e valente, destacam-se, ainda: João Grande, dono de um caráter bondoso e um físico forte; Professor, com tendências e dotes para a arte; Pirulito, místico e introvertido; Gato, elegante e conquistador; Sem-Pernas, cuja revolta provocada pela falta de um lar encobre sua rude bondade; Volta Seca, afilhado de Lampião, e Dora, a única mulher do grupo, e que ao longo da história desenvolve um relacionamento amoroso com o líder Pedro Bala.

Embora possuíssem características de ação bastante semelhantes, os grupos apresentavam algumas leves diferenças na preferência pelos produtos a serem furtados.

Tanto o bando liderado por Fagin quanto o liderado por Pedro Bala priorizavam o roubo das carteiras com dinheiro, jóias e outros objetos que fossem facilmente transformados em dinheiro, já que necessitavam dele para a sobrevivência do grupo. Por outro lado, enquanto o bando de Fagin preferia furtar, das pessoas, lenços de seda, o bando de Pedro Bala dava preferência aos chapéus de feltro. Ambos acessórios eram bastante usados nas suas épocas, pois representavam um certo ‘status social’ para quem os portava. O narrador de Dickens, com ironia, assim descreve:

[...] Para a perpetração deste ato havia, porém, um obstáculo; é que, sendo os lenços de bolso verdadeiros artigos de luxo, haviam sido, para todas as épocas e idades futuras, removidos dos narizes dos indigentes por ordem expressa do Conselho, em assembléia geral, solenemente dada e pronunciada sob suas firmas e selos (DICKENS, 1983, p. 29).

Depois, ao descrever a chegada de Oliver ao ambiente em que se encontravam o judeu Fagin e os garotos do seu bando, o narrador assim relata:

[...] Vestia uma roupa de flanela engordurada que lhe deixava a garganta a descoberto, e parecia dividir sua atenção entre a frigideira e o varal, sobre o qual estava suspenso um grande número de lenços de seda. [...] - Ah, está olhando para os lenços, hein, meu caro? É um bom número deles, não é? Acabamos de separá-los, e estão prontos para a lavagem. [...] (DICKENS, 1983, p. 80).

Sobre o chapéu de feltro, embora o narrador de Amado não mencione tão claramente a importância e o status social que aquele acessório propiciava às pessoas que o usava, ao conceder a ‘voz’, reiteradas vezes, a algumas das personagens, permite que estas demonstrem o interesse das pessoas por aquela peça de vestuário. Ao apresentar uma conversa entre os garotos do bando sobre as exigências de um dos receptores dos produtos dos seus ‘trabalhos’, o narrador assim relata:

- Quer mais corrente de ouro? Da outra vez ... - atalhou o Sem-Pernas
- Não. Tá querendo chapéu. Mas só topa de feltro. Palhinha não vale, diz que não tem saída. E também ...
- Que é que tem mais? – novamente interrompeu o Sem-Pernas.
- Tem que muito usado não presta.

[...] [...]

- Ele diz que desta vez vai pagar melhor. Uma coisa que pague a pena. Mas só chapéu de feltro bom e novo. Tu, Sem-Pernas, podia ir com uns fazer êsse negócio.

[...] [...]

- Bom lugar é nos cinemas - disse o Professor voltando-se para o Sem-Pernas.
- Bom é na Vitória ... – e o Sem-Pernas fez um gesto de desprezo. – É só entrar nos corredores e aquilo é chapéu garantido ... Tudo gente de nota.

[...] [...]

Pedro voltou-se para o Sem-Pernas, que já se retirava para ir combinar com Pirulito a formação do grupo que ia em cata de chapéus no dia seguinte (AMADO, 1970, p. 38-9).

Tais atitudes seriam, na verdade, mais um ato de enfrentamento das classes ricas, pelos pobres, e uma forma de demonstrar suas revoltas.

Tanto Dickens como Amado retratam de maneira realística esses grupos de jovens nos contextos das suas próprias realidades, e os seus comportamentos em situações de criminalidade e marginalização, aterrorizando as populações das cidades onde atuavam. Os autores apontam as condições precárias de vida, e a clandestinidade daqueles meninos, conforme ressaltado anteriormente.

É possível que se esses menores encontrassem no seio das suas famílias uma formação estruturada e uma boa educação familiar, certamente não sairiam de suas casas nem se organizariam como um bando. A educação familiar é essencialmente formadora e transformadora de práticas, de consciência e de comportamento. Ela pressupõe o diálogo, o reconhecimento do saber do outro, a necessidade de ouvir e compreender o ponto de vista dos seus semelhantes.

O que se pode perceber nos textos das obras é que a grande maioria daqueles menores não tinha possibilidade de escolher outro modo de vida para seguir, já que haviam sido abandonados pelas famílias, ou os seus pais haviam falecido, deixando-os órfãos. No contexto narrativo de **Oliver Twist**, muitos pais morriam em razão do alto índice de doenças que os acometiam provocadas pelas péssimas condições de moradia, trabalho e remuneração. Outros abandonavam seus filhos, devido à falta de condições para prover-lhes moradia e alimentação de forma mínima. Assim, muitos garotos buscavam proteção de outros adultos para sobreviver, e passavam a ser explorados por estes, nas mais variadas ‘formas de trabalhos’.

A formação do bando em **Capitães da Areia** acontece de forma significativa, de acordo com as necessidades desses meninos que buscavam a rua como palco para apresentação do espetáculo da miséria e das necessidades pessoais. Os motivos que uniram esses menores são os mais diversos: orfandade, abandono, fuga dos abusos e maus tratos recebidos no lar e na relação com a sociedade. Assim, eles buscam uma forma de solucionar, ou melhor, amenizar seus sofrimentos e preencher o vazio que existe dentro de cada um. Os bandos oferecem a possibilidade de cumplicidade e sensação de ‘pertencimento’. Desse modo, os bandos passam a funcionar como os únicos núcleos familiares que lhes restavam.

Segundo Hall (2001), a construção da identidade do sujeito é baseada nos valores e sentidos do contexto em que este habita, pois é através do processo de significação da convivência que se estabelece a formação do sujeito e da identidade social

e cultural do indivíduo. Assim, o processo de significação das relações familiares com seus laços de amizade, suas posições hierárquicas e regras próprias passam a ser refletidos naquele grupo social, que é agora o único núcleo de convívio dos meninos. Ele diz: “A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com outras pessoas importantes para ele” (HALL, 2001, p. 11).

Pode-se entender, então, o bando como a possível família, partindo-se do pressuposto de que uma família é constituída, sobretudo, de pessoas que têm o mesmo objetivo de convivência, compartilham o mesmo espaço no dia-a-dia, estão envolvidas pelos mesmos laços sentimentais. O seu papel fundamental é assistir, orientar e intervir nas decisões dos seus membros, protegendo-os (Cf. GOMES, 2005, p. 76).

O bando retratado em **Oliver Twist** era comandado por Fagin, um velho judeu receptador de furtos, conhecido por organizar e treinar pequenos jovens para tornarem-se batedores de carteiras e praticarem outros pequenos furtos. Esses jovens enxergavam na figura do velho Fagin, a liderança, a orientação e a proteção que lhes faltava, pela ausência das suas famílias. A grande maioria dos membros do bando já estava morando e dependiam de Fagin há muitos anos, conforme vemos na passagem a seguir, em uma discussão entre Nancy e Fagin:

- Palavras delicadas! – exclamou a moça, cujo arrebatamento dava medo de ver.
- Palavras delicadas, vilão! Sim, bem as mereces de mim. Comecei a roubar para ti quando não tinha a metade da idade dessa criança – disse ela, apontando para Oliver. – Já ando nesta profissão, neste serviço, há doze anos. É verdade ou não?
- Bem, bem – replicou o judeu, tentando uma pacificação. – O que queres? É esse o teu modo de vida!
- Sim, é! – retorquiu a moça, despejando as palavras numa torrente contínua e veemente. – É o meu modo de vida, mas as ruas frias, úmidas e sujas são o meu lar, e tu és o miserável que me enxotou para elas há muito tempo e que ali me conservará, dia e noite, noite e dia, até que eu morra! (DICKENS, 1983, p. 151).

No bando retratado em **Capitães da Areia**, percebe-se uma maior afinidade entre os membros, do que no bando da história de **Oliver Twist**. A principal razão talvez seja o fato de não haver uma diferença de idades tão acentuada entre o chefe Pedro Bala, e os membros do grupo, diferentemente da situação do bando de Fagin. No bando de Pedro Bala, há a adoção de uns para com os outros, mesmo havendo em cada um, limites individuais e uma história de vida. Nessa relação, há os acolhidos e os acolhedores, compreendidos e respeitados pela ideologia da convivência.

Essa relação de convivência é marcada no romance quando Pedro Bala, na qualidade de líder do bando, representa um irmão mais velho que ama, protege e pune os mais novos, ou aqueles que não obedecem às normas prescritas pelo seu líder. É função do líder orientar e comandar as ações dos menos experientes e desatentos que precisam de proteção. Dessa mesma forma, as ligações emotivas também são evidenciadas no companheirismo de João Grande – defensor dos mais novos do grupo nas ações de furto e na malandragem.

E os menores, aquêles pequeninos que chegavam para o grupo cheios de receio tinham nele o mais decidido protetor. Pedro, o chefe, também gostava de ouvi-lo. E João Grande bem sabia que não era por causa da sua força que tinha a amizade do Bala. Pedro achava que o negro era bom e não se cansava de dizer:
- Tu é bom, Grande. Tu é melhor que a gente. Gosto de você – e batia pancadinhas na perna do negro, que ficava encabulado (AMADO, 1970, p. 34).

No romance de Amado, fica subentendido que a falta da proteção familiar deixa uma lacuna na vida desses meninos, pois entende-se que uma das funções da família é proteger os seus membros. Esses meninos, ao sentirem falta dessa proteção familiar, buscavam-na, nos membros do bando, na figura do padre José, da mãe-de-santo Don’Aninha, ou de outras personagens amigas do grupo, mesmo que mais tarde, quando adultos, saíssem dessa estrutura e se dispersassem, pois já não iriam mais precisar daquela proteção. No processo de tentativa de resgate da família perdida, pode-se identificar dois aspectos: a relação fraterna e a busca da figura dos pais perdidos. O primeiro é o cuidado que não foi dispensado quando da convivência familiar. No bando, formado por elementos carentes e jogados à própria sorte, os meninos encontram cumplicidade e afetividade.

[...] Ali estavam mais ou menos cinqüenta crianças, sem pai, sem mãe, sem mestre. Tinham de si apenas a liberdade de correr as ruas. Levavam vida nem sempre fácil, arranjando o que comer e o que vestir, ora carregando uma mala, ora furtando carteiras e chapéus, ora ameaçando homens, por vezes, pedindo esmola. E o grupo era de mais de cem crianças, pois muitas outras não dormiam no trapiche. Se espalhavam nas portas dos arranha-céus, nas pontes, nos barcos virados na areia do Porto da Lenha. Nenhuma delas reclamava. Por vezes morria um de moléstia que ninguém sabia tratar. Quando calhava vir o padre José Pedro, ou a mãe-de-santo Don’Aninha ou também o Querido de Deus, o doente tinha algum remédio. Nunca, porém, era como um menino que tem sua casa (AMADO, 1970, p. 51).

De maneira distinta, no bando descrito em **Oliver Twist**, embora tivessem os garotos a orientação de um mestre, a sensação de companheirismo e proteção que lhes deveria ser transmitida por Fagin e Bill Sikes, este último, um membro adulto do bando, não nos é tão evidenciada como o é em **Capitães da Areia**. Bill Sikes que havia, desde

muito pequeno se juntado ao grupo, agora como adulto, tinha seus próprios parceiros de empreitadas, e mesmo assim, continuava vendendo o produto do seu “trabalho” ao velho Fagin. Vez por outra, Bill contava com a ajuda de algum dos meninos de Fagin para levantar-lhe informações úteis à concretização das suas ações. A relação entre Bill e Fagin era puramente mercantil, não havia qualquer indício de confiança ou amizade entre eles, pois ao tornar-se adulto, Bill percebera o quanto havia sido explorado e roubado, por Fagin, ao longo dos anos. Essa relação tensa nos é revelada em um dos diálogos entre Bill Sikes e Fagin.

- O que há de novo? Sempre tratando mal os rapazes, seu velho receptador ambicioso, avarento, insaciável! - disse o homem (**Sikes**), sentando-se vagarosamente. - Não sei como não te assassinam! Se eu fosse um deles, não hesitaria. Se fosse teu aprendiz, já o teria feito há muito tempo, e ... talvez não, pois não poderia te vender depois, visto que só serves para ser conservado como um prodígio de fealdade numa garrafa de vidro, e suponho que não fabriquem garrafas de bojo tão grande.
 - Calma! Calma, Sr. Sikes! - implorou o judeu tremendo - não fale tão alto.
 - Nada de me tratares por senhor - replicou o velhaco. - Sempre encobres maldade quando o fazes. Sabes meu nome. Podes dizê-lo! Não o desonrarei quando chegar a ocasião (DICKENS, 1983, p. 117) (ênfase nossa).

Em **Oliver Twist**, em alguns poucos momentos, o papel de mãe e protetora cuidadosa é representado por Nancy, geralmente ao interceder em favor do menino Oliver, para evitar que o mesmo fosse agredido por Bill Sikes ou Fagin. Em certa ocasião, após uma tentativa de fuga de Oliver, ocorre o seguinte diálogo:

- Então, quiseste fugir, meu caro? - disse o judeu, pegando um pau nodoso que estava ao canto da chaminé.
 Oliver não deu resposta. Mas vigiava os movimentos do judeu e ofegava.
 - Querias que te acudissem e chamavas pela polícia, não é? - escarnecia o judeu, pegando o rapaz pelo braço.
 - Havemos de curar-te disso, meu jovem fidalgo.
 O judeu ferrou uma forte pancada nos ombros de Oliver com o cacete, e ia erguê-lo para lhe ministrar uma segunda, quando a moça, avançando, tirou-lhe o pau da mão, lançando-o ao fogo com tal força que fez faiscarem algumas brasas pelo quarto.
 — Não consinto que faças isso, Fagin — gritou a moça. — Já tens o rapaz, o que mais queres? Não lhe toquem, não lhe toquem, senão faço uma marca em alguns de vocês que me levará à forca antes do tempo.
 A moça bateu violentamente os pés no chão ao proferir essa ameaça, e, de lábios contraídos e punhos cerrados, olhou alternadamente para o judeu e o ladrão, o rosto descorado pela raiva que nele fervia (DICKENS, 1983, p. 149).

Em **Capitães da Areia**, o padre José Pedro assume o papel de protetor da maioria dos componentes do bando, por vezes até ferindo as leis do clero e contrariando a vontade da classe dominante, em nome da proteção dos componentes desse bando. Além

disso, os meninos do grupo encontram na pessoa da mãe-de-santo, Don'Aninha, a figura da amiga protetora e da mãe que lhes faltava. O narrador assim nos relata tal evento:

Por último Don'Aninha veio aonde estavam os Capitães da Areia, seus amigos de há muito, porque são amigos da grande mãe-de-santo todos os negros e todos os pobres da Bahia. Para cada um ela tem uma palavra amiga e maternal. Cura doenças, junta amantes, seus feitiços matam homens ruins [...]. O chefe dos Capitães da Areia ia pouco aos candomblés, como pouco ouvia as lições do padre José Pedro. Mas era amigo tanto do padre como da mãe-de-santo e entre os Capitães da Areia quando alguém é amigo serve ao amigo (AMADO, 1970, p. 106-7).

Para eles, a mãe-de-santo representava a proteção em dois planos: Um espiritual, quando os componentes do bando são protegidos das doenças e beneficiados nas curas; e o outro, fraternal e maternal. Há fortes laços nessa relação de protegido e protetor. Para ela, não há distinção entre os componentes. É a mãe que ama, zela e se preocupa com todos os seus filhos. Há um único amor para todos e para tudo. Ela representa a mãe biológica, ausente na vida desses meninos desamparados que vivem em bando, e convivem no bando (Cf. GOMES, 2005, p. 88).

Em ambos os textos, **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, nos é fácil perceber a grande semelhança com que os narradores, embora procurem ressaltar a importância da família para aquelas crianças, trazem, ao longo do 'desenrolar' das histórias, boas doses de realismo dos seus contextos, talvez até um realismo diferente daqueles que seriam esperados pelos leitores. No caso de Oliver, o leitor certamente esperaria que, por estar ameaçado de morte, o menino iria colaborar docilmente com o roubo à casa do seu protetor, o que não ocorre. Já no caso de Sem-Pernas, qualquer um acreditaria que o garoto jamais iria perder a oportunidade de mudar de vida, ao ser adotado por uma família rica, tendo tudo que sempre sonhou, o que também não ocorre. Sobre esse aspecto, Machado (2006), assim se posiciona:

Talvez nenhum exemplo seja tão expressivo quanto o de Capitães da Areia, quando o Sem-Pernas é recebido com carinho pela família burguesa que o vê como substituto de seu filho morto. O episódio começa como um eco nítido de Oliver Twist ao ser recebido pelo seu benfeitor, que o acolhe, veste, alimenta, lhe dá um quarto em sua casa e começa a tomar providências para adotá-lo. [...] Toda a diferença vem depois. Na obra de Dickens, quando os ladrões tentam utilizar o pequeno Oliver para roubar a casa, ele reage, se nega, é leal a seu benfeitor. Na obra de Amado, a solidariedade ao grupo fala mais alto, e, embora o Sem-Pernas, carente de afeto, precisasse de carinho e quisesse muito poupar a família que o acolhera, acaba escolhendo traí-la para poder continuar sendo leal aos capitães da areia, que também eram carentes como ele. Assim, o menino ajuda na consumação do roubo, mesmo que ao preço de um grande sofrimento individual (MACHADO, 2006, p. 68-9).

Fica assim entendido, no caso de **Capitães da Areia**, o valor do bando como família, o apego, o vínculo construído na relação da convivência no bando. As relações familiares são representadas no bando de forma real, como: separação dos membros quando adultos. Já em **Oliver Twist**, o sentimento de família é representado através da família tradicional.

Ao final da narrativa, e após a morte de Nancy, os membros do bando liderado por Fagin, em **Oliver Twist**, seguem trajetórias diversas. Muitos dos garotos que são personagens secundárias tomam destinos ignorados. O menino Oliver encontra uma família que o adota; Charley Bates foge para o campo, tornando-se mais tarde um criador de gado; Jack Dawkins, Toby Crackit, Tom Chitling, são presos; Bill Sikes morre enforcado acidentalmente quando tentava fugir, e Fagin é preso e condenado à morte por enforcamento.

Como a vida de marginalização nem sempre é eterna, os meninos do bando em **Capitães da Areia**, apesar da convivência da rua, sem rumo e sem orientação familiar, almejavam uma vida diferente daquela rotineira. Alguns, como Sem-Pernas e Boa Vida, acabam vencidos pela dor da morte ou da miséria; outros, como Professor, personagem sonhadora, vai para o Rio de Janeiro estudar e transforma-se em um grande pintor. A sua saída, também, reflete o desejo de mudar a realidade de vida dos menores abandonados através da arte. Pirulito escuta o chamado de Deus e vai estudar para ser padre, junto com o padre José Pedro. Volta Seca, afilhado de Lampião resolve ir fazer parte do grupo do seu padrinho. Após a morte de Dora, Pedro Bala transforma o seu desespero em alegria ao acreditar vê-la no céu ‘transformada em estrela’. O próprio Pedro Bala torna-se líder sindical e vai tomar o lugar deixado por seu pai. O narrador, assim nos descreve a importância de Dora para Bala, e para a história:

Que importa tampouco que os astrônomos afirmem que foi um cometa que passou sobre a Bahia naquela noite? O que Pedro Bala viu foi Dora feita estrela, indo para o céu. Fora mais valente que todas as mulheres, mais valente que Rosa Palmeirão, que Maria Cabaçu. Tão valente que antes de morrer, se dera ao seu amor. Por isso virou uma estrela no céu. Uma estrela de longa cabeleira loira, uma estrela como nunca tivera nenhuma na noite de paz da Bahia (AMADO, 1970, p. 243).

Entendemos que na maioria das vezes, o ser humano não está preparado para a quebra dessa convivência, para a quebra do vínculo familiar. Assim também acontece com os Capitães da Areia. Eles sofrem no momento em que cada companheiro do bando segue

o seu caminho, a sua jornada, como se estivessem se separando da família, quebrando um elo, uma relação de convivência entre os membros familiares (Cf. GOMES, p. 80).

4.4.2 - A Presença Feminina nos bandos infantis.

Ao longo da história da humanidade à mulher sempre foi destinada uma posição inferior ao homem. Muitas vezes, estas foram esquecidas ou até subtraídas de alguns importantes momentos e/ou eventos sociais que marcaram o desenrolar dos acontecimentos históricos, o que contraria, de certo modo, o discurso e o posicionamento das camadas sociais dominantes (machistas), conforme comenta Perrot (1988):

Da história, muitas vezes a mulher é excluída. [...] Célebres - piedosas ou escandalosas -, as mulheres alimentam as crônicas da “pequena” história, meras coadjuvantes da *História!* [...] Essa exclusão das mulheres pouco condiz com a Declaração dos direitos do homem, que proclama a igualdade entre todos os indivíduos. As mulheres não seriam “indivíduos”? (PERROT, 1988, p. 177-185).

Por outro lado, na literatura, as mulheres desde muito cedo sempre tiveram um lugar de destaque, na maioria das vezes representando mudanças importantes ou sendo o verdadeiro ‘estopim’ para acontecimentos bombásticos. Denize Maria Leal (2008) nos lembra que em uma das obras mais antigas, a Bíblia Sagrada, onde é relatada a criação de tudo, já surge Eva, a primeira mulher que é citada. Depois, muitas outras mulheres tomam lugares importantes em obras literárias antigas, como Medéia, Antígona, Helena de Tróia, mulheres gregas; mais tarde, Ofélia, Cleópatra e Lady Macbeth de Shakespeare, dentre tantas outras.

No Brasil, escritores famosos também deram destaque, em suas obras, a algumas personagens femininas que até hoje são ‘motivos’ de estudos e pesquisas, nas universidades, através das quais são analisados desde aspectos do campo estético literário até o viés social das obras. É o caso de *Lucíola* e *Iracema*, de José de Alencar, *Capitu*, de Machado de Assis e, *Gabriela e Dona Flor*, de Jorge Amado, por exemplo. Assim entendemos que, como nos diz Denize Maria Leal (2008):

Mulheres simples, verdadeiras emprestaram seus nomes para títulos dos livros e entregaram suas vidas para enredos de romances e poemas, sem a pretensão da glória. Delas serviu-se e serve-se a Literatura, alimentou-se e alimenta-se de seus atos, de suas lutas, de suas dores para obter a substância das tramas que devolve caprichosamente urdidas pelas palavras. Delineiam-se nas páginas da obra fortalezas, distinguidas pelo amparo, pela defesa, pela proteção. Todas que aí estão não foram imaginadas. Saíram da vida real. São mulheres incríveis, construindo todos os dias o capítulo de uma história digna de figurar no mais

vendido, no mais belo livro de literatura, pois são o texto indispensável na obra máxima que é a vida (LEAL, 2008, sem paginação).

Tendo esse entendimento, estabeleceremos a seguir uma análise comparativa entre a obra **Oliver Twist**, do romancista inglês Charles Dickens, e a narrativa **Capitães da Areia**, do escritor brasileiro Jorge Amado, ressaltando a presença e a relevância da figura feminina nos bandos infantis descritos nestas obras.

Tanto Nancy do bando de Fagin, em **Oliver Twist**, como Dora do bando de Pedro Bala, em **Capitães da Areia**, possuem papéis tão significativos nos seus contextos que suas mortes, embora em circunstâncias completamente diferentes, determinam um marco de redirecionamento na vida dos componentes dos bandos. Ou seja, após as mortes de Nancy e Dora, o bando que fora comandado por Fagin se desintegra por completo, e o bando comandado por Pedro Bala, embora sem boa parte das suas personagens principais, passa a apoiá-lo em alguns episódios de lutas dos movimentos sindicais. Posteriormente, Bala segue seu destino como líder sindical e organizador de movimentos grevistas, passando a ser conhecido e procurado nacionalmente pela polícia. Os outros membros do grupo seguem rumos não muito conhecidos.

Passaremos então a analisar, individualmente, a presença de cada uma dessas figuras femininas em seus bandos, sua importância e as consequências da morte de cada uma delas para os destinos dos bandos. Inicialmente, comentaremos sobre Nancy, que fazia parte do bando do judeu Fagin, em **Oliver Twist**.

Nancy inicialmente é apresentada como uma prostituta a serviço de Fagin, e amante de Bill Sikes. O narrador a descreve como uma forte aliada de Fagin a quem ela ajuda a recapturar Oliver. No primeiro encontro entre Oliver Twist e Nancy nos é informado que as duas garotas (Nancy e Betty, outra garota do bando) não poderiam ser consideradas bonitas. Entretanto, elas possuíam rostos bem coloridos e pareciam ser muito firmes, sinceras e amáveis. Mais tarde na narrativa, Nancy escuta Monks relatar a Fagin seu esquema malvado para destruir Oliver. Aborrecida com sua vida de vícios e crimes, Nancy decide contar as intenções de Monks e Fagin aos familiares de Oliver, que insistem em ajudá-la para que ela renuncie aquele seu modo de vida. Apesar de recusar a oferta por não querer entregar Fagin e Bill Sikes, este último a espanca brutalmente até a morte.

Desde muito jovem, Nancy juntou-se ao grupo, em razão da difícil situação que enfrentavam as crianças órfãs e abandonadas da época. Embora o judeu Fagin tivesse, ao longo dos anos, propiciado a Nancy toda ‘ajuda’ de que esta sempre necessitou, a relação entre eles não aparentava ser das melhores. O fato é que Nancy parecia nutrir por Fagin

uma profunda mágoa por haver sido sempre ‘usada’ por ele com os mais diversos intentos. Durante uma discussão entre os dois, surgida em razão de Nancy não concordar com a violência contra Oliver Twist, que Sikes e Fagin queriam usar para castigá-lo, muitas informações importantes nos são reveladas:

- Olhe Sr. Sikes — disse o judeu, apelando para ele em tom de admoestação [...] É preciso que se fale em termos delicados, palavras delicadas, Bill.
- Palavras delicadas! — exclamou a moça, cujo arrebatamento dava medo de ver.
- Palavras delicadas, vilão! Sim, bem as mereces de mim. Comecei a roubar para ti quando não tinha a metade da idade dessa criança — disse ela, apontando para Oliver. — Já ando nesta profissão, neste serviço, há doze anos. É verdade ou não?
- Bem, bem — replicou o judeu, tentando uma pacificação. — O que queres? É esse o teu modo de vida!
- Sim, é! — retorquiu a moça, despejando as palavras numa torrente contínua e veemente. — É o meu modo de vida, mas as ruas frias, úmidas e sujas são o meu lar, e tu és o miserável que me enxotou para elas há muito tempo e que ali me conservará, dia e noite, noite e dia, até que eu morra!
- Eu farei pior que isso! — interpôs o judeu, espicaçado pelos insultos. — Pior que isso, se disseres mais uma palavra! (DICKENS, 1983, p. 151).

Mesmo dentro desse ambiente pesado em que vivia o grupo, Fagin em certos momentos, procurava demonstrar que sentia, ou fingia sentir, certa admiração por Nancy, ao reconhecer algumas das suas qualidades, principalmente quando esta era maltratada ou desprezada por Bill Sikes, seu amante. Sikes, que fora do bando quando pequeno, ‘trabalhava’ agora por conta própria, e continuava vendendo o produto do seu ‘trabalho’ ao velho Fagin. A relação entre eles era puramente comercial e tensa, não havia confiança alguma, pois Sikes sempre achava que estava sendo roubado por Fagin. A presença de Nancy era tida como apaziguadora nos momentos de tensão em que vivia o grupo. O próprio Sikes, quando não era contrariado, às vezes elogiava Nancy. Nos fragmentos a seguir, destacamos algumas falas que demonstram os eventos mencionados:

- Tendo declamado estas palavras em tom patético, para grande alegria do auditório, Nancy fez uma pausa, piscou o olho, saudou a companheira e desapareceu.
- Ah! *Que moça esperta, meus caros* — disse o judeu, voltando-se para seus jovens amigos e abanando gravemente a cabeça, numa advertência muda para que eles seguissem o brilhante exemplo ali apreciado.
 - *Ela honra o seu sexo* — observou o Sr. Sikes, enchendo seu copo e batendo na mesa com seu enorme punho — Bebo à saúde dela e para que todos a imitem! [...]
 - Agora, Fagin — disse Nancy rindo —, diz ao Bill que estás pensando em Oliver!
 - Ah! *Como é inteligente, minha cara, a moça mais esperta que conheço!* — elogiou o judeu acariciando-lhe o pescoço. — Era sobre Oliver que eu ia falar, não há dúvida. Ah! Ah! Ah! [...]
 - Não te zangues, meu caro — implorou o Sr. Fagin, submissamente. — Nunca me esqueci de ti, Bill, nunca, nem uma só vez!
 - Não! Aposto que não esqueceste — replicou o Sr. Sikes, com um riso amargo.
 - Estiveste fazendo planos durante todas as horas que passei aqui, tremendo e

ardendo em febre. Naturalmente devias pensar: Bill deve fazer isto; Bill deve fazer aquilo; e Bill deve fazer tudo por qualquer ninharia, logo que estiver bom e não tiver uma moeda no bolso. *Se não fosse Nancy teria morrido.*

— Sim, Bill — tornou o Sr. Fagin, tomando-lhe a palavra. — *Se não fosse Nancy! Mas graças ao pobre velho Fagin é que tu tens ao pé de ti uma moça tão prestimosa!*

— O que ele diz é verdade! — declarou Nancy, aproximando-se (DICKENS, 1983, p. 120; 177; 347) (ênfase nossa).

A chegada de Oliver ao bando intensifica os momentos de desentendimentos entre Fagin, Bill Sikes e Nancy, já que ela começa a nutrir uma certa simpatia pelo garoto, e passa a defendê-lo contra os mal tratos, às vezes como se fosse a sua própria mãe. Em certa ocasião, após uma tentativa de fuga de Oliver, ocorrem os seguintes diálogos:

— Segura o cão, Bill! — bradou Nancy, saltando para a porta e fechando-a, depois que o judeu e seus dois pupilos saíram para persegui-lo. — Segura o cão, senão ele deixará o rapaz em frangalhos!

— E é muito bem feito! — rugiu o Sr. Sikes, lutando para se desvencilhar das mãos da moça. — Deixe-me, senão racho tua cabeça contra a parede.

— Faz o que quiseres, Bill, faz o que quiseres — gritava a moça, lutando violentamente com o homem. — A criança não será despedaçada pelo cão sem que me mates primeiro [...]. o ladrão atirou a moça para o lado do quarto, precisamente no instante em que o judeu e os dois rapazes voltavam, arrastando Oliver com eles [...].

O Sr. Fagin conhecia muito bem as maneiras e os costumes dessa espécie particular da humanidade a que Nancy pertencia, para saber que não seria conveniente, nas circunstâncias presentes prolongar a conversa. A fim de desviar a atenção do grupo, voltou-se para Oliver [...].

O judeu ferrou uma forte pancada nos ombros de Oliver com o cacete, e ia erguê-lo para lhe ministrar uma segunda, quando a moça, avançando, tirou-lhe o pau da mão, lançando-o ao fogo com tal força que fez faiscarem algumas brasas pelo quarto.

— Não consinto que faças isso, Fagin — gritou a moça. — Já tens o rapaz, o que mais queres? Não lhe toquem, não lhe toquem, senão faço uma marca em alguns de vocês que me levará à forca antes do tempo (DICKENS, 1983, p. 148 -9).

O último ato de proteção que Nancy comete para com Oliver ocorre quando ela vai ao encontro do Sr. Brownlow e de Rose Maylie, parentes de Oliver. Tal encontro ocorre numa noite de domingo, sob a ponte de Londres, quando Nancy decide avisá-los sobre os riscos que Oliver estaria correndo, mas acaba sendo seguida por um espião, membro do grupo, que após ouvir toda conversa, volta ao esconderijo do bando e relata tudo a Fagin e a Sikes. Essa atitude tomada por Nancy leva Sikes, em um momento de violência e loucura, a assassiná-la. O narrador, assim nos descreve o acontecimento:

O estupefato espião permaneceu quieto em seu posto durante alguns minutos mais e, depois de se ter certificado, com olhares muito cautelosos lançados ao redor, que estava outra vez sozinho, deslizou do seu esconderijo e subiu, furtivamente e à sombra lançada pela parede, da mesma que tinha descido. Quando chegou em cima, olhou para um lado e para outro mais que uma vez, para se assegurar de que ninguém o observava. Então Noah Claypole tomou o rumo da casa do judeu com tanta pressa quanta lhe permitiam suas pernas [...]

O ladrão começou por encará-la durante alguns segundos, as narinas dilatadas e o peito ofegante. Depois, agarrando-a pela cabeça e pelo pescoço, arrastou-a até o meio do quarto e, olhando para a porta, pôs-lhe a sua pesada mão sobre a boca.

— Bill, Bill! — arfava a jovem, lutando com força do medo da morte. — Não vou gritar nem chamar por socorro, ouve-me, fala-me, diz-me o que te fiz!

— Tu bem sabes, mulher diabólica! — respondeu o ladrão, retendo o alento. — Foste espionada esta noite; tudo que disseste foi ouvido. [...]

O salteador soltou um braço e agarrou a pistola. Mesmo em meio à fúria lembrou-se de que seria imediatamente preso se disparasse; e bateu com ela duas vezes com toda a força no rosto da jovem, que quase tocava o seu. Ela cambaleou e caiu, quase cega com o sangue que lhe escorria do profundo golpe na fronte. Mas, pondo-se com dificuldade de joelhos, tirou do peito um lenço branco, o lenço de Rose Maylie, e erguendo-o em suas mãos juntas o mais alto que suas fracas forças lhe permitiam, murmurou uma oração, pedindo ao Criador que tivesse misericórdia dela. Era uma figura horrível de ver. O assassino recuou cambaleando até a parede e, ocultando com a mão aquela visão, pegou um pau pesado e abateu a moça (DICKENS, 1983, p. 420; 427-8).

Um aspecto interessante que identificamos, e que vale a pena ressaltar, é que apenas no relacionamento entre Bill Sikes e Nancy, conseguimos detectar os vários aspectos da violência, os quais mencionamos no capítulo teórico deste trabalho. Ou seja, Nancy começa sofrendo ‘violência simbólica’ pois durante algum tempo foi ‘levada’ a acreditar que aquela sua situação de submissão e limitações vivida por ela era normal e até confortável, pois Bill a amava. Em outros momentos ela era submetida a humilhações e intimidações por parte de Bill que a dominava através de uma mistura de ameaças e promessas de melhores dias, representando a ‘violência psicológica’. A situação evolui para a ‘violência física’, quando ela, em um momento de descontrole e fúria do amante é por ele assassinada, conforme fragmento anterior.

A morte de Nancy provoca uma verdadeira derrocada no bando. Após uma perseguição policial, Sikes morre enforcado em sua própria armadilha. Fagin e alguns membros do bando são presos, enquanto outros fogem. O primeiro é condenado ao enforcamento, enquanto outros são perdoados por terem deposto contra ele. De forma que, após a morte de Nancy, o bando tem seu fim decretado.

No nosso entendimento é desnecessário discutir se a conduta e o caráter da garota parecem naturais ou não, prováveis ou improváveis, certos ou errados. O que verdadeiramente importa é percebermos o lado humano, o lado materno (ao proteger Oliver), o sentimento de companheira e amiga e, sobretudo o sentimento de justiça, que ela demonstra possuir, pois mesmo passando por todas as dificuldades junto ao bando e sofrendo todas as violências e ameaças, ela continua firme, e mesmo tendo chance de mudar sua vida, não os abandona.

Momentaneamente, deixaremos Nancy de lado e passaremos a analisar a presença e a importância de Dora para seu bando, em **Capitães da Areia**.

Dora, depois de perder os pais, vítimas da varíola (citada pelo narrador também como bexiga ou alastrim), que havia se alastrado pela cidade, abandona o morro e sai com o seu irmão pequeno, Zé Fuinha, de apenas seis anos, em busca de trabalho. Nada conseguindo, começa a perambular pelas ruas, sendo mais tarde encontrada por João Grande e Professor, que após ouvirem seu relato, decidem levá-los para o abrigo do bando, o trapiche. Mesmo sendo um bando só de meninos, Dora acaba por conquistar, através dos seus próprios méritos, o seu lugar entre eles, conforme vemos a seguir:

Andava com eles pelas ruas, igual a um dos Capitães da Areia. Já não achava a cidade inimiga. Agora a amava também, aprendia a andar nos becos nas ladeiras, a pongo nos bondes, nos automóveis em disparada. Era ágil como o mais ágil. Andava sempre com Pedro Bala, João Grande e Professor. João Grande não a largava, era como uma sombra de Dora, e se babava de satisfação quando ela o chamava com sua voz amiga de “meu irmão”. O negro a seguia como um cachorro e se dedicara totalmente a ela. Vivía num assombro das qualidades de Dora. Quase a achava tão valente como Pedro Bala. Dizia a Professor num espanto: - É valente como um homem... (AMADO, 1970, p. 207-8).

A chegada de Dora ao trapiche, de início, gera um clima de tensão no grupo, já que, enquanto alguns queriam violentá-la, pois a imaginavam uma “putinha” (expressão usada por Ezequiel, chefe de um bando rival dos Capitães da Areia, para referir-se a Dora), João Grande, o Professor e depois Pedro Bala, resolvem protegê-la, pois ela era “só uma menina”, e o código de honra deles não permitiria tal atitude.

Pedro Bala olhou para Dora. Viu os peitos, o cabelo loiro. – Tão com o direito... – falou. Arreda, João Grande. O negro olhou Pedro Bala espantado. O grupo avança novamente, agora chefiado por Pedro Bala. João Grande estendeu os braços e gritou: - Bala eu como o primeiro que chegar aqui. Pedro Bala adiantou mais um passo: - Sai, Grande. – Tu não tá vendo que é uma menina? Tu não tá vendo? Pedro Bala parou, o grupo parou atrás dêle. Agora Pedro Bala olhava Dora com outros olhos. Via o terror no rosto dela, as lágrimas que caíam dos olhos. Ouviu o choro de Zé Fuinha. João Grande falava: - Eu sempre tive contigo, Bala. Sou teu amigo, mas ela é uma menina, fui eu e Professor que trouxe ela. Eu sou teu amigo, mas se tu vier eu te mato. É uma menina, ninguém faz mal a ela... [...] João Grande continuou: - O pai dela, a mãe dela morreu de bexiga. A gente encontrou ela, não tinha onde dormir, a gente trouxe ela. Não é uma puta, é uma menina, não vê que é uma menina? Ninguém toca nela, Bala. Pedro Bala disse baixinho: - É uma menina... Pulou para o lado de João Grande e de Professor. – Tu é um negro bom. Tu tá com o direito... [...] Juro que não quero comer ela, nem eles quer. É uma menina. Mas ninguém toca nela. Quem quiser, que venha... (AMADO, 1970, p. 193-4).

A partir desse instante, ela começa a consolidar sua posição dentro do grupo, trazendo, com sua presença feminina, um pouco de afeto e ternura materna para aqueles garotos tão carentes desses sentimentos:

A mão de Dora o toca de novo. Agora a sensação é diferente. Não é mais um arrepio de desejo. É aquela sensação de carinho bom, de segurança que lhe davam as mãos da sua mãe. Dora está por detrás dele, ele não vê. Imagina então que é sua mãe que voltou. Gato está pequenino de novo, vestido com um camisolão de bulgariana e nas brincadeiras pelas ladeiras do morro o rompe todo. E sua mãe vem, faz com que ele se sente na sua frente e suas mãos ágeis manejam a agulha, de quando em vez o tocam e lhe dão aquela sensação de felicidade absoluta. Nenhum desejo. Somente felicidade. Ela voltou, remenda as camisas do Gato. Uma vontade de deitar no colo de Dora e deixar que ela cante para ele dormir, como quando era pequenino. Se recorda que ainda é uma criança. Mas só na idade, porque no mais é igual a um homem, furtando para viver, dormindo todas as noites com uma mulher da vida, tomando dinheiro dela. Mas nesta noite é totalmente criança, esquece Dalva, suas mãos que o arranham, lábios que prendem os seus em beijos longos, sexo que o absorve. Esquece sua vida de pequeno batedor de carteiras, de dono de um baralho marcado, jogador desonesto. Esquece tudo, é apenas um menino de quatorze anos com uma mãezinha que remenda suas camisas. Vontade de que ela cante para ele dormir... Uma daquelas cantigas de ninar que falam em bicho-papão. Dora morde a linha, se inclina para ele. Os cabelos loiros dela tocam o ombro do Gato. Mas ele não tem outro desejo senão que ela continue a ser sua mãezinha. [...] (AMADO, 1970, p. 197- 8).

Dora integra-se definitivamente ao bando ao decidir trocar o vestido que usava, por uma calça, passando a participar com frequência das ações empreendidas pelos meninos brigando, furtando, roubando e pongoando (subir nos veículos em movimento. Pop. morcegar, amorcegar-se) nos bondes e veículos nas ruas. Depois de ganhar total confiança dos meninos, ela passa a ser considerada simbolicamente como a irmã de todos eles. Entretanto, de forma meio inconsciente, passa a nutrir por Pedro Bala um sentimento diferente, o amor.

Ela de longe sorria para Pedro Bala. Não havia nenhuma malícia no seu sorriso. Mas seu olhar era diferente do olhar de irmã que lançava aos outros. Era um doce olhar de noiva, de noiva ingênua e tímida. Talvez mesmo não soubessem que era amor. Apesar de não ser noite de lua, havia um romântico romance no casarão colonial. Ela sorria e baixava os olhos, por vezes piscava com um olho porque pensava que isto era namorar. E seu coração batia rápido quando o olhava. Não sabia que isso era amor. [...] (AMADO, 1970, p. 211).

A vida difícil e abandonada das crianças do bando, o dia-a-dia de violência e privações, a vida rotineira no meio de meninos rudes, carentes e sem rumo, esse mundo-cão presente nas histórias dos Capitães da Areia seria insuportável se não passasse por elas também um sentimento de delicadeza e alento, beleza e amor, simbolizados pela figura de Dora. É uma presença tão marcante e tão significativa, que após sua morte, o grupo começa a desintegrar-se, e a grande maioria dos meninos do bando decide seguir seus próprios destinos. Para eles, Dora assume todos os papéis que uma mulher seria capaz de desempenhar em uma família: menina, irmã, mãe, noiva e esposa.

Os Capitães da Areia olham mãezinha Dora, a irmãzinha Dora, Dora noiva, Professor vê Dora, sua amada. Os Capitães da Areia olham em silêncio. [...] Os Capitães da Areia olham em silêncio sua mãe, irmã e noiva. Mal a recuperaram, a febre a derrubou. Onde está a alegria dela, por que ela não corre picula com seus filhinhos menores, não vai para a aventura das ruas com seus irmãos negros, brancos e mulatos? [...] Ele se chega mais, os corpos estão juntos. Ela toma a mão dele, leva ao seu peito. Arde em febre. A mão de Pedro está sobre seu seio de menina. Ela faz com que ele a acaricie [...] Se abraçam. O desejo é abrupto e terrível. [...] os corpos se desunem. Dora murmura: É bom... Sou tua mulher. [...] Agora vou dormir – diz. [...] A paz da noite envolve os esposos (AMADO, 1970, p. 238-242).

Mesmo tendo sido ‘possuída’, pouco antes de morrer, por Pedro Bala, como se tratou de um ato de ‘puro amor’, após sua morte, para os Capitães e para alguns dos amigos do grupo, Dora passa também a ser vista como imaculada, e até mesmo como uma santa:

Veio a mãe-de-santo Don’Aninnha, veio também o Querido-de-Deus. Pedro Bala não toma parte na conversa. Aninha diz: - Foi como um sopro nesta vida. Vira santa na outra. Zumbi dos Palmares é santo dos candomblés de caboclo, Rosa Palmeirão também. Os homens e as mulheres valentes viram santo dos negros... [...] Padre José Pedro fala: - Vai pro céu, não tinha pecado. Não sabia o que era pecado... (AMADO, 1970, p. 241-2).

Dora significou para o bando mais que um membro da família. Ela foi a mãe, a protetora dos Capitães da Areia. A separação pela morte representa a partida de uma mãe e da companheira que deixa o lar, seu companheiro e seus filhos desamparados, abandonados, sem rumo. É o que se vê na paralisia de Pedro Bala, e no desespero de João Grande, que chora com sentimento profundo. O choro de João Grande é comparado ao choro de uma mulher, pois esta, ao chorar, parece mais sensível, mais emotiva e mais frágil diante da situação de quebra da relação familiar, pois espera-se sempre do homem uma postura mais fria, mais forte e equilibrada. Acredita-se inclusive que ‘homem não chora’. No entanto, essa quebra na relação familiar nos permite entender tal relação através do seu laço mais autêntico, que é o amor, o sentimento existente entre os seus membros, que nem a morte é capaz de destruir. Assim, a morte de Dora provoca uma profunda transformação em todos os comportamentos dos membros daquele bando-família.

[...] Levaram-na para a paz da noite, para o mistério do mar. O padre reza, é uma estranha procissão que se dirige na noite para o saveiro do Querido-de-Deus. Do areal, Pedro Bala vê o saveiro que se afasta. Morde as mãos, estende os braços. Voltam para o trapiche. [...] Pedro Bala se joga na água. Não pode ficar no trapiche, entre os soluços e as lamentações. Quer acompanhar Dora, quer ir com ela, se reunir a ela nas Terras do Sem Fim de Yemanjá. Nada para diante sempre. Segue a rota do saveiro do Querido-de-Deus. Nada, nada sempre [...] Nada até já não ter forças. (AMADO, 1970, p. 242 - 3)

Por fim, entendemos que o papel de Dora no romance é muito mais do que uma simples presença feminina na história, com as funções, por nós, já comentadas. Na verdade, acreditamos que a sua função estaria ligada, principalmente, ao crescimento intelectual e amadurecimento pessoal do herói. Ou seja, ela colabora para que Pedro Bala possa descobrir o amor como um sentimento verdadeiro; como entregar-se ao outro com afeto, e não apenas como o ato sexual cheio de furor, somente por desejo, tal qual era imaginado pelos meninos do grupo. É a partir dessa descoberta que Pedro Bala começa a entender que, muito além da violência, há outras formas de demonstrar suas insatisfações com a sociedade, ou de ajudar os seus amigos e companheiros. Assim, inicia-se a sua participação, de maneira ativa, nos movimentos sindicais, também como forma de dar continuidade à luta iniciada por seu pai, conforme se pode ver na terceira parte do romance.

Enfim, evitando ser repetitivo, queremos ressaltar, principalmente, os importantes papéis, redentor e de mudança, que as duas garotas Nancy e Dora desempenham em seus bandos. Mesmo passando por todos aqueles momentos de dificuldades, cada uma delas encontra sua forma distinta de conhecer e viver o amor, e acabam cada uma, na sua maneira singular, sendo, ao mesmo tempo, o elemento que instaura a desordem, e o elemento que organiza, orienta e impõe sentido e ritmo na vida dos seus amigos dos bandos.

4.5 – A Jornada da criança-herói em Dickens e Amado

Começamos aqui a analisar a construção das jornadas dos nossos principais heróis, Oliver Twist, no romance homônimo, e Pedro Bala em **Capitães da Areia**.

Um dos primeiros exemplos do romance social, **Oliver Twist** chama a atenção do público para alguns males contemporâneos, incluindo a Lei dos Pobres, que tratava de diversos temas: afirmava que os pobres deveriam trabalhar em asilos, mencionava a possibilidade do trabalho infantil, mas, estabelecia severas punições para quem praticasse o recrutamento de crianças para ‘trabalhar’ como criminosos. Dickens zomba das hipocrisias do seu tempo tratando de temas sérios no romance, com sarcasmo e humor negro. O romance pode ter sido inspirado pela história de Robert Blincoe, um órfão cuja trajetória de suas dificuldades como uma criança que trabalhava em uma fábrica de algodão foi amplamente lida em 1830 (Cf. KAPLAN, 1993). Obviamente que, Dickens aproveita para relatar eventos da sua própria juventude, já que ele foi uma criança

trabalhadora e naturalmente sentiu-se bastante vulnerável a tudo aquilo que viveu. Romance que apresenta uma história linear, contando desde o nascimento do herói, crescimento, até a apoteose da sua aventura.

Romance escrito na segunda fase do modernismo (1930-1945), também conhecido como Literatura regionalista, **Capitães da Areia** tem um claro compromisso ideológico, no sentido de contestar as estruturas estabelecidas e se colocar de maneira deliberada, ao lado dos menos favorecidos pela sorte. A linguagem coloquial, próxima da oralidade é a herança evidente da primeira geração modernista do romance neorrealista. História não linear montada através de quadros ou histórias mais ou menos independentes, diferentemente da primeira obra, em que há uma rigorosa organização e sequencia dos fatos, e relações causais entre os eventos narrados.

Em ambos os romances, predomina a concepção do herói moderno, ou anti-herói ³⁴, construídos a partir das situações do cotidiano, como a malandragem e a quebra de algumas convenções e tradições da sociedade, e da maneira como eles encaram a realidade para sobreviver, em meio às difíceis situações que enfrentam.

Embora entendamos, e até concordemos com parte da conceituação de herói moderno ou anti-herói apresentada por Moisés (2004), a nossa análise do herói nos romances estudados toma por base não o caráter moral deste na sociedade, mas, puramente o seu papel na aventura, conforme o modelo sugerido por Campbell (2007).

Começamos, portanto a analisar a construção da jornada de Oliver Twist, personagem em destaque no romance de Charles Dickens.

Primeiramente o herói recebe o chamado para a aventura, que Campbell (2007, p. 66) assim descreve: “significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida.” No caso de Oliver, entendemos que o seu chamado ocorre por um acaso, ou seja, Oliver é escolhido, em um sorteio, para ser o mensageiro da insatisfação do restante dos garotos do orfanato, no que concerne à questão da pouca comida servida para eles durante as refeições. Essa convocação e a consequente pressão sofrida por Oliver é vista por nós como sendo o primeiro limiar da aventura. O ato de, em nome dos outros meninos, se dirigir ao cozinheiro carrancudo para pedir mais comida é a sua primeira grande prova.

³⁴ Conforme Moisés (2004): Designa o protagonista de romance que apresenta características opostas às do herói do teatro clássico ou da poesia épica. [...] O anti-herói não se define como a personagem que carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas a que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a toda a gente, e que apenas ostenta relevo porque é selecionada pelo escritor da massa humana onde se inscreve.

A verdadeira ‘aventura’ de Oliver, ou a sua grande jornada é por nós entendida como sendo a sua ‘busca’ para conhecer a verdade sobre suas origens, e a procura por um verdadeiro lar com sua família.

Oliver, que em razão da sua condição de órfão, sempre foi um garoto muito sofrido, vivendo naqueles abrigos que mais pareciam prisões, acabou habituando-se aos mais diversos tipos de castigos, na maioria das vezes despropositados, o que contribuía para que ele tivesse aquela constante aparência de uma criança enferma. Vejamos, no fragmento a seguir, como o narrador - servindo-se com frequência de palavras e expressões carregadas de profundos toques de ironia, nos descreve a aparência do menino, ainda bem pequeno, e relata alguns dos seus momentos de infortúnio.

Não se pode esperar que esse sistema de internato rústico produzisse colheita muito farta ou luxuriante. O nono aniversário de Oliver encontrou-o com o aspecto de uma criança pálida, magra, um tanto reduzida de estatura, e de arcabouço realmente exíguo. [...] Seja, porém, como for, era o nono aniversário; estava ‘festejando-o na carvoaria’, em companhia seleta de dois outros cavalheiros jovens, os quais, depois de participar com ele de ‘uma boa surra’, ali tinham sido fechados à chave por presumir atrozmente que estavam com fome [...] (DICKENS, 1983, p. 19) (ênfase nossa).

Em um outro momento, o narrador, cede sua voz por um instante, para uma das personagens, que nos fornece alguns detalhes sobre a origem desconhecida de Oliver, e como teria se dado a escolha daquele nome, ‘aparentemente’ tão importante.

— E, embora se tivesse oferecido uma recompensa de dez libras, aumentada depois para vinte; embora se tivesse feito grandes e, talvez se possa dizer, sobrenaturais esforços da parte do município — declarou o Sr. Bumble —, nunca chegamos a descobrir quem é o pai, ou qual a terra, o nome e a condição da mãe. A Sra. Mann ergueu as mãos com espanto. Mas acrescentou depois de um momento de reflexão: — Então, como é que ele tem nome? O bedel empertigou-se com grande orgulho, e replicou: — Fui eu que o inventei. — O senhor? — Sim, eu. Nós damos nomes aos nossos enjeitados por ordem alfabética. O último, como estávamos na letra S, chamei-lhe Swubble. Este pertencia à letra T e ficou sendo Twist. O próximo que vier será Undwin, e o outro, a seguir, Vilkins. Tenho nomes prontos até o fim do alfabeto e para começar outra vez quando chegarmos ao Z (DICKENS, 1983, p. 21).

Ao completar nove anos Oliver é transferido do orfanato onde morava, para uma outra instituição conhecida como asilo (*workhouse*), onde os garotos a partir daquela idade, eram obrigados a desenvolver trabalhos, na maioria dos casos, extremamente pesados e insalubres para suas idades (em moinhos ou tecelagens), como forma de pagar pelos seus sustentos. As refeições servidas, aos garotos, em razão da pouca quantidade,

estavam sempre muito distantes de atender às suas necessidades nutricionais, além de serem de péssima qualidade, conforme nos relata o narrador:

Para esse fim, contrataram com a companhia das águas um ilimitado abastecimento do precioso líquido; e, com um armazém de cereais, o fornecimento periódico de pequenas quantidades de farinha de aveia; com esses dois ingredientes fabricavam três refeições de papas ralas por dia, com uma cebola duas vezes por semana, e meio pão aos domingos. (DICKENS, 1983, p. 24).

Depois de estar morando há aproximadamente um ano, naquele asilo, Oliver começa, juntamente com os outros meninos, a demonstrar insatisfação com aquela situação. E um dia, durante o horário da dormida, um dos seus companheiros, em razão da profunda ‘fome’ que sentia, começa a ter delírios e em atitude ‘ameaçadora’ promete ‘comer’ o seu vizinho de cama para tentar saciar sua fome. Esse vizinho por acaso é Oliver. No dia seguinte, em uma reunião entre os garotos eles decidem escolher aquele que seria o porta-voz do grupo, para na hora da próxima refeição pedir um pouco mais de comida, atitude que naquela situação seria considerada um ‘crime’, pelos diretores do asilo. Mas, o escolhido teria que arcar com as consequências, e o ‘escolhido’ foi Oliver. O narrador assim nos esclarece a situação:

O compartimento onde os rapazes comiam era uma vasta sala de pedra, com um caldeirão a um canto; desse caldeirão, o cozinheiro, de avental posto no ato, e assistido por uma ou duas mulheres, extraía com uma concha as papas à hora das refeições. Desse manjar convidativo recebia cada rapaz uma tigela, uma e não mais, a não ser em ocasiões de grande regozijo público, em que tinha, além disso, duas onças e um quarto de pão. As vasilhas não precisavam ser lavadas. Os rapazes poliam-nas com as colheres até que rebrilhassem; e, depois de fazer essa operação, que nunca demorava muito, por serem as colheres quase tão grandes como as vasilhas ficavam a mirar o caldeirão, com olhos tão ávidos como se quisessem devorar os próprios tijolos em que ele estava assente; [...] Oliver Twist e os seus companheiros sofreram as torturas da lenta subalimentação durante três meses; até que, por fim, achavam-se tão vorazes e loucos de fome, que um menino, alto demais para sua idade e que não estava acostumado a esse tratamento, [...] deu a entender tenebrosamente a seus colegas que, a não ser que lhe dessem outra tigela de papas cada dia, receava ver-se impelido, qualquer noite, a comer o rapaz que dormia ao lado dele, que acontecia ser um menino magro, de idade tenra. [...] Reuniram-se em deliberação; lançaram sortes para ver quem havia de se dirigir essa noite, depois da ceia, ao cozinheiro para pedir mais; e o sorteado foi Oliver Twist (DICKENS, 1983, p. 25-6).

Ao analisarmos o fragmento anterior, encontramos claramente dois elementos que desencadeiam o início da jornada de Oliver como o herói. Embora tivesse sido sempre um menino dócil e contido, Oliver passa a ser, após sua atitude de ‘pedir mais comida’, considerado muito rebelde pelos diretores da instituição. Esse nos parece o primeiro sinal que irá caracterizar sua postura de herói. Identificamos assim, o ‘chamado’, e o ‘arauto’, elementos que o conduzem a sua ‘primeira prova’, ou limiar.

O ‘chamado’ seria o fato de que ele fora ‘convocado’ para ser o porta-voz do grupo. Oliver aceita, muito mais por imposição do que pela sua própria vontade, pois se tivesse decidido recusar a esse ‘chamado’, certamente teria recebido uma dura punição dos seus companheiros, que talvez até o castigassem fisicamente, ou o deixassem isolado, no ostracismo, o que poderia ser até pior do que o castigo físico, conforme nos embasa a seguir, Campbell (2007). O ‘garoto faminto’ que despertou o grupo para a situação é por nós entendido como sendo o ‘arauto’ ou elemento desencadeador daquela ação. Sobre a recusa do chamado da aventura pelo herói, temos:

Com frequência, na vida real, e com não menos frequência, nos mitos e contos populares, encontramos o triste caso do chamado que não obtém resposta; pois sempre é possível desviar a atenção para outros interesses. A recusa à convocação converte a aventura em sua contraparte negativa. Aprisionado pelo tédio, pelo trabalho duro ou pela “cultura”, o sujeito perde o poder da ação afirmativa dotada de significado e se transforma numa vítima a ser salva. [...] Tudo o que ele pode fazer é criar novos problemas para si próprio e aguardar a gradual aproximação de sua desintegração (CAMPBELL, 2007, p. 66-7).

Embora sabendo das sérias implicações do seu ato, Oliver decide enfrentar o limiar ou a sua ‘primeira prova’, e as consequências são terríveis, como já era esperado.

Por favor, senhor, queria um pouco mais.

O cozinheiro era um homem gordo e saudável, mas fez-se muito pálido. Olhou espantado para o pequeno rebelde, durante alguns segundos, e depois amparou-se no caldeirão. Os ajudantes ficaram paralisados de pasmo e os rapazes, de medo. [...]

O cozinheiro deu uma pancada na cabeça de Oliver com a concha, prendeu-o em seus braços e gritou pelo bedel. O conselho estava sentado em solene conclave quando o Sr. Bumble entrou esbaforido dentro da sala e, dirigindo-se ao cavalheiro da cadeira alta, informou:

- Sr. Limbkins, peço-lhe que me desculpe, senhor! Oliver Twist pediu mais.

Houve um estremecimento geral. O horror desenhou-se em todos os semblantes. [...]

Esse rapaz irá acabar na forca – sentenciou o cavalheiro do colete branco – Não resta dúvida de que irá acabar na forca. [...] Oliver foi imediatamente confinado, e no dia seguinte colocaram um cartaz fora do portão a oferecer uma gratificação de cinco libras a quem tirasse Oliver Twist do asilo. (DICKENS, 1983, p. 26-7).

Passado esse primeiro momento de dificuldades, Oliver terá agora que enfrentar novos e diferentes momentos de intempéries, desta vez em uma condição de vida, que deveria ser, aparentemente, mais livre. Entendemos que esse é o momento em que ele vai ser ‘iniciado’, e deverá se preparar para as novas provas que virão em um novo estilo de vida fora do orfanato. Ou seja, Oliver irá trabalhar como aprendiz de ajudante em uma funerária. O narrador, no fragmento abaixo, reproduzindo o diálogo entre o Sr. Bumble (o bedel) e o Sr. Sowerberry (agente funerário), sobre a aceitação de Oliver para trabalhar,

nos revela as complexas condições dessa nova vida, as quais Oliver iria enfrentar a partir do momento em que fora aceito na função.

[...] o senhor bem sabe, Sr. Bumble, que pago bastantes taxas destinadas aos pobres. [...] estava pensando que se pago tanto para os pobres, é justo que tire deles tanto quanto possa, Sr. Bumble; e por essa e outras razões, parece-me que vou levar o rapaz comigo.

O Sr. Bumble pegou no braço do agente e levou-o para dentro do edifício. O Sr. Sowerberry ficou fechado com o Conselho uns cinco minutos. Combinou-se que Oliver iria para sua casa essa noite, “para experiência”. Essa fase significava, com relação a um aprendiz do asilo, que podia obter dele bastante trabalho, sem ter de lhe meter muita comida na barriga, tê-lo-ia por sua conta certo número de anos pra fazer dele o que quisesse.

Quando o pequeno Oliver foi levado à presença do “cavalheiro”, essa tarde, e informado de que tinha de entrar, essa noite, como rapaz para todo serviço na casa de um fabricante de caixões de defunto, e que, se se queixasse de sua situação ou se alguma vez voltasse para o asilo, seria mandado para o mar, para ali ser afogado ou morto com um golpe na cabeça, uma ou outra coisa, o pequeno mostrou tão pouca emoção, que eles, unanimemente, classificaram-no de refinado cínico, ordenando ao Sr. Bumble que o removesse imediatamente (DICKENS, 1983, p. 42-3).

Naquele ambiente desconfortável e insalubre Oliver passa a desenvolver suas funções de aprendiz de ‘faz tudo’, sem deixar, no entanto, de sofrer as mais diversas humilhações e violências provocadas pelos membros da família e pelos serviçais e empregados da casa. Sendo obrigado a aguentar tudo sem reclamar, até porque, era naquele lugar onde tinha acomodações e abrigo (embora não fosse das melhores), e comida (em geral as sobras dos outros), que o ajudavam a sobreviver. Era naquele lugar que Oliver estava se preparando para enfrentar provas mais difíceis que certamente viriam mais tarde. Assim, cansado de sofrer tantas violências e desonras, Oliver um dia reage às provocações e enfrenta a todos os membros da família. É nesse momento que vemos manifestar-se no garoto o seu espírito de herói, de lutador que enfrenta os perigos da sua aventura sem temê-los, pois vislumbra ele o seu objetivo maior que é a busca por sua identidade e sua família. O narrador, assim nos revela, através de fragmentos de diálogos entre Oliver e Noah Claypole (outro aprendiz mais antigo que tinha como *hobby* chacotear, humilhar e desafiar Oliver), alguns momentos de humilhação sofridos por Oliver, e o dia em que ele rebela-se e resolve enfrentar o seu ‘carrasco’:

Oliver foi acordado por um pontapé forte dado no lado exterior da porta da loja, o qual, antes de ele pode enfiar às pressas suas roupas, foi repetido, de maneira irritada e impetuosa, umas vinte e cinco vezes. Quando começou a tirar as trancas, os pés pararam de bater e uma voz se fez ouvir.

— Abres a porta ou não? — gritou a voz que pertencia ao dono das pernas que tinha ferrado os pontapés na porta.

— Já abro, senhor — respondeu Oliver, retirando a tranca e girando a chave.

— Que idade tens? — inquiriu a voz.

— Dez anos, senhor — respondeu Oliver.
 — Então vou dar-te uma tapa quando entrar — disse a voz. — Vais ver se não dou, meu fedelho de asilo! — E, depois de ter feito essa promessa grata, a pessoa da voz começou a assobiar. (DICKENS, 1983, P. 48).

- Ei asilado – começou Noah -, como está tua mãe?
 - Morreu – respondeu Oliver; - é melhor que não fales nela!
 - De que morreu ela, asilado? – perguntou Noah.
 - De dor no coração, disseram-me algumas das nossas velhas enfermeiras – replicou Oliver [...]
 [...] Sabes bem, asilado, que isso agora não tem remédio; e eu sinto muito. Estou certo de que nós sentimos e teremos muita pena dela. Mas deves saber, asilado, que tua mãe era uma mulher decaída e má.
 - que foi que disseste? – perguntou Oliver, volvendo rapidamente os olhos para ele.
 - Uma mulher decaída e má, asilado – repetiu Noah, friamente. – E foi muito melhor, asilado, que ela morresse quando morreu, porque senão teria sido condenada a trabalhos forçados em Bridewell, ou degredada, ou enforcada. Seria muito provável!
 Rubro de fúria, Oliver levantou-se, derrubou a cadeira e a mesa, pegou Noah pela garganta, sacudiu-o, na violência de sua cólera, até que os dentes lhe rangeram e, reunindo todas as forças, num ímpeto vigoroso, deitou-o ao chão. [...] – Quer me matar? – choramingava Noah. – Charlotte! Dona! O aprendiz novo quer me matar! Socorro! Socorro! Oliver enlouqueceu! Char-lotte! (DICKENS, 1983, p. 61-2).

Após esse incidente, Oliver sofre duros castigos físicos e é trancafiado em um pequeno compartimento da casa, onde lhe é servido durante todo o restante do dia apenas um pouco de água e uma fatia de pão, sendo liberado somente à noite, para que ele pudesse ir dormir em seus aposentos, junto aos ataúdes, na loja funerária. Ao raiar do dia, Oliver decide fugir de casa. Embora não soubesse bem qual caminho seguir, o garoto resolve tomar o mesmo caminho que tantas vezes havia visto os carros seguir quando saíam da cidade, que era por uma estrada real ³⁵, em direção a uma colina. Logo Oliver descobre que aquela estrada iria levá-lo à Londres, e isso o deixa meio encantado e um pouco eufórico. Vencida mais essa etapa (prova), Oliver encaminha-se para outras terras onde irá enfrentar novas dificuldades, que serão, aparentemente, equivalentes àsquelas primeiras vividas no asilo e como aprendiz na loja, contudo, serão bem mais árduas, as quais consideramos como sendo novas provas na trajetória da sua jornada em direção ao seu objetivo.

³⁵ A designação 'Estrada Real' reflete o fato de que era esse o caminho *oficial*, único autorizado para a circulação de pessoas e mercadorias. A abertura ou utilização de outras vias constituía crime de 'lesa-majestade', encontrando-se aí a origem da expressão 'descaminho' com o significado de 'contrabando'. De acordo com: (http://pt.wikipedia.org/wiki/Estrada_Real), "*Estrada Real*" era o nome alusivo a qualquer via terrestre que, à época do Brasil Colônia, era percorrida no processo de povoamento e exploração econômica de seus recursos, em articulação com o mercado internacional.

Depois de caminhar por vários dias, pela estrada que o levaria à grande metrópole, capital da Inglaterra, passando por profundas privações, necessidades e até perseguições e ameaças, ao amanhecer do sétimo dia, Oliver chega à pequena cidade de Barnet, nos arredores de Londres, e já se sentindo completamente esgotado, o menino senta-se nos degraus de uma porta para descansar, “mas ninguém o socorreu ou se incomodou em perguntar a razão de sua presença ali. Não tinha ânimo de mendigar. E ali ficou sentado” (DICKENS, 1983, p. 75). Depois de algum tempo, desolado, Oliver nota a aproximação de um jovem, que parece demonstrar interesse por ele. É o seu primeiro contato com um membro do bando de Fagin, o judeu, que o iria levar para Londres, para que ele pudesse vir a juntar-se ao grupo de crianças delinquentes. Em nossa visão, ao vencer essas dificuldades iniciais da caminhada até Londres, o que seria um novo limiar, Oliver irá começar um novo estilo de vida junto ao grupo, ou seja, Oliver irá passar por uma nova iniciação, quando ele irá viver como em uma família, através da qual viria a aprender um novo ofício, o de roubar. Conforme Possebon (2009, p. 22), “Vencido o limiar, o herói será iniciado, ou seja, vai passar por uma série de provas, contando com a ajuda de auxiliares, além do amuleto que carrega”. O narrador assim nos descreve o encontro de Oliver com Jack Dawkins, bem como, a sua ‘convocação’ para juntar-se ao grupo.

- Olá, pigmeu! Que há de novo? – disse o estranho cavalheiro a Oliver.
- Estou com muita fome e cansado – respondeu Oliver, lágrimas nos olhos. – venho de muito longe. Há sete dias estou andando. [...]. Mas ouve – disse o jovem cavalheiro. – precisas de bóia, não? Deixa comigo. Estou em maré baixa, só tenho uma placa e uma rodela³⁶ mas até onde isto der, pago a conta e vou em frente. Endireita estas pernas vamos! Mexe-te!
- Vives em Londres? – inquiriu Oliver.
- Sim, quando estou em casa – respondeu o rapaz.
- Suponho que precisas de um lugar para dormir esta noite, não?
- preciso, sim – disse Oliver. – Não durmo debaixo de telhado desde que saí de minha terra.
- Não te desespere por tão pouco – aconselhou o jovem cavalheiro respeitável que ali vive, o qual te dará alojamento por nada, e sem nunca pedir o troco, mas isso se quem te apresentar for algum cavalheiro que ele conheça. E não me conhece ele? Oh, não! De modo nenhum! Nem de nome. Claro que não! (DICKENS, 1983, p. 77-8).

Mais tarde, Oliver chega a Londres em companhia de Jack Dawkins, e junta-se ao bando de Fagin, com o qual passaria a conviver.

36 Nota do tradutor: No original *bob* e *magpie*, que em gíria significam um xelim e meio penny.

Passando a morar com aquelas pessoas, Oliver tende a buscar se adaptar ao estilo de vida daquela gente, procurando inclusive agir como um deles, já que até o momento o garoto não via qualquer maldade nas brincadeiras e atitudes que o grupo praticava. Até mesmo porque, Oliver não conhecia o mal, até o dia em que - durante uma tentativa de roubo junto com outros garotos, ele foi capturado e preso, sendo mais tarde resgatado e conduzido para a residência do Sr. Brownlow. Durante alguns dias, o menino Oliver pensou ter encontrado a felicidade, junto àquela ‘maravilhosa’ família, que o acolheu e o deu muito carinho. Para nós, esse período no qual Oliver desfrutou da maravilhosa companhia do Sr. Brownlow e da Sra. Bedwin, sua governanta, é entendido como um novo período de iniciação, posto que, mais tarde, ele é recapturado pelo bando de Fagin, e é levado à força para o esconderijo do grupo.

Tempos depois, recapturado pelo bando, Oliver irá enfrentar a última das suas grandes provas, antes de alcançar a sua apoteose que seria o encontro de uma família que o adotaria. Um grande adversário que o garoto Oliver tem, mesmo sem saber, ao longo de toda a jornada da sua aventura é o seu meio irmão chamado Monks. Esse indivíduo - que se associou às mais mesquinhas e terríveis criaturas, e estabeleceu os mais infames acordos para que o menino Oliver ‘desaparecesse’, e saísse do seu caminho, de modo que a herança que fora deixada pelo seu pai fosse unicamente sua -, acaba mais tarde sendo desmascarado e quase deserdado pelo seu tio, o Sr. Brownlow. A grande prova a qual Oliver é submetido é a sua participação ‘forçada’ em um assalto, a uma residência localizada nos arredores da casa do Sr. Brownlow, na qual Oliver, em uma atitude extremamente heroica, ao tentar avisar à família da casa é ferido por um tiro, e por pouco não vem a falecer. O narrador, dessa forma nos relata a participação de Oliver, no evento.

O Sr. Sikes, apontando para a porta da rua com o cano da pistola, avisou-o de que estava ao alcance de um tiro em todo o percurso, e que, se vacilasse, cairia nesse instante redondamente morto. [...] Durante o curto momento que teve para pensar, o rapaz resolveu firmemente que, quer morresse na tentativa ou não, faria um esforço para se lançar do vestíbulo na escada e dar o alarma à família. [...] Assustado pela súbita quebra do silêncio sepulcral do lugar, e pelo grito forte que se seguiu, Oliver deixou cair a lanterna, sem saber se devia avançar ou recuar. [...] O grito foi repetido, apareceu uma luz, a visão de dois homens aterrorizados, meios vestidos, passou-lhe pelos olhos, um grande ruído, fumaça, uma detonação em alguma parte, mas sem saber onde, e voltou cambaleando para trás (DICKENS, 1983, p. 201).

Mais tarde, Oliver é novamente resgatado, e levado outra vez para a casa do Sr. Brownlow. A maioria dos membros do bando é presa, alguns são condenados à força, a exemplo de Fagin; outros morrem ou são assassinados como Bill Sikes e Nancy; outros

fogem tomando destino ignorado, como Jack Dawkins e Charles Bates; enfim, é o fim do bando. Por outro lado, Oliver é oficialmente adotado pelo Sr. Brownlow, que por pouco não deserda Monks, e faz de Oliver o principal e autêntico herdeiro do testamento do seu pai. Esse evento é entendido por nós como a ‘apoteose’ da sua jornada, em busca de uma família, e assim nos é narrado:

Verificou-se, depois de profunda e cuidadosa investigação, que, se o resto dos bens que estavam em poder de Monks, que nunca tinham sido bem administrados, quer nas mãos de Monks, quer nas de sua mãe, fosse dividido em partes iguais entre ele e Oliver, pouco mais caberia a cada um do que umas três mil libras. Pelas disposições do testamento de seu pai, Oliver teria direito à totalidade, mas o Sr. Brownlow, não querendo privar o filho mais velho da oportunidade de abandonar seus antigos vícios e prosseguir numa carreira honesta, propôs esse modo de distribuição, com o qual concordou prazenteiramente seu jovem protegido. Monks, que continuava a usar seu nome de empréstimo, retirou-se com seu quinhão para uma parte longínqua do Novo Mundo, onde, depois de rapidamente esbanjá-lo, voltou de novo às suas velhas práticas. [...] o Sr. Brownlow adotou Oliver como filho. Mudando-se com ele e a velha governanta para uma casa situada a uma milha da residência paroquial onde habitavam seus queridos amigos, ele satisfaz o maior desejo do coração afetuoso de Oliver, formando assim uma pequena sociedade, perfeitamente unida, cujos membros gozavam de uma felicidade tão perfeita como é possível encontrar neste mundo sempre em manutenção (DICKENS, 1983, p. 485-6).

Momentaneamente deixaremos de lado a jornada do herói Oliver twist e voltamo-nos para a trajetória da aventura do nosso outro herói, Pedro Bala.

Conforme mencionado anteriormente, ao contrário de **Oliver Twist**, romance no qual há um único herói claramente apresentado, em **Capitães da Areia** é possível se analisar diferentes trajetórias de diferentes heróis, em razão da sua estrutura que privilegia várias personagens (por ser um romance de quadros). A nossa escolha por analisar a aventura de Pedro Bala deu-se, primeiramente devido à sua liderança exercida sobre o grupo. Depois pela sua própria condição de chefe do bando, e ainda, em razão do seu destino ‘apoteótico’ de vir a tornar-se um grande líder sindical, tal qual fora seu pai. Por fim, devido às diversas referências feitas pelo narrador, ao seu prestígio, através de uma mescla de narradores que vai de ‘onisciente neutro’, ‘onisciente intruso’ a ‘onisciente multisseletivo’, recursos, aliás, bastante usado por Jorge Amado, nessa sua narrativa. Mesmo em pequenos trechos da história, nos é possível perceber o destaque dado à condição de herói de Pedro Bala, conforme algumas passagens a seguir:

Pedro Bala era muito ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe. [...] Todos reconheceram os direitos de Pedro Bala à chefia, e foi dessa época que a cidade começou a ouvir falar nos Capitães da Areia, crianças abandonadas que viviam do furto (AMADO, 1970, p. 31).

Vinha entrando um navio. Joao de Adão se levantou: - Agora agente vai carregar aquele holandês. [...] Pedro Bala olhou com carinho. Seu pai fora um deles, morrera em defesa deles. [...] por isso, no dia em que quisesse, teria um lugar nas docas, entre aqueles homens, o lugar que fora de seu pai. [...] Vida dura aquela, com fardos de sessenta quilos nas costas. Mas também poderia fazer uma greve assim como seu pai e João de Adão, brigar com polícias, morrer pelo direito deles. Assim vingaria seu pai, ajudaria aqueles homens a lutar pelo seu direito. Imaginava-se numa greve, lutando. E sorriam os seus olhos como sorriam os seus lábios. [...] um dia iria fazer uma greve como seu pai ... Lutar pelo direito ... um dia um homem assim como João de Adão poderia contar a outros meninos na porta das docas a sua história, como contavam a de seu pai. Seus olhos tinham um intenso brilho na noite recém-chegada (AMADO, 1970, p. 96-8).

Ao elegermos Pedro Bala como o herói da história, entendemos que ele, naturalmente, imprime e impõe aos demais membros do grupo seu estilo de vida, sua maneira de pensar e de agir, enfim como líder e herói o garoto é considerado modelo de vida e será imitado pelo outros membros do bando. Sobre Bala, Duarte (1996) comenta:

O herói de novo vagueia pelas ruas da cidade grande até encontrar seu destino. E os companheiros de orfandade vivem, como seu líder, tentando escapar à degradação num mundo hostil, muitas vezes sem o conseguir. Alguns sucumbem ou se pervertem para sempre, enquanto outros se elevam e encontram um objetivo maior para suas vidas (Cf. DUARTE, 1996, p.114)

Pedro Bala, filho de um ex-sindicalista que fora morto por um tiro, durante um movimento grevista, tinha herdado do pai o espírito de liderança e luta em favor dos mais fracos, e logo muito cedo, como órfão, juntou-se aos Capitães da Areia. Mais tarde, após uma ferrenha disputa (luta corporal) com seu líder (Raimundo, o Caboclo), ganhou o respeito e a condição de chefe do restante dos garotos do grupo. O narrador assim nos apresenta o chefe do bando, com alguns detalhes sobre suas origens:

É aqui também que mora o chefe dos Capitães da Areia: Pedro Bala. Desde cedo foi chamado assim, desde seus cinco anos. Hoje tem quinze anos. Há dez que vagabundeia nas ruas da Bahia. Nunca soube de sua mãe, se pai morrera de um balacho. Ele ficou sozinho e empregou anos em conhecer a cidade. Hoje sabe de todas as suas ruas e de todos os seus becos. Não há venda, quitanda, botequim que ele não conheça. Quando se incorporou aos Capitães da Areia (o cais recém-construído atraiu para as suas areias todas as crianças abandonadas da cidade) *o chefe era Raimundo, o Caboclo, mulato avermelhado e forte. [...] Um dia brigaram. [...] Raimundo era mais alto e mais velho. Porém, Pedro Bala, o cabelo loiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era de uma agilidade espantosa e desde esse dia Raimundo deixou não só a chefia dos Capitães da Areia, como o próprio areal* (AMADO, 1970, p. 31) (ênfase nossa).

No caso do herói, Pedro Bala em **Capitães da Areia**, entendemos que como sua ‘grande aventura’ é tornar-se um reconhecido líder de movimentos populares e sindicais, para ajudar aos seus companheiros e a outras categorias menos favorecidas, tal

qual fora seu pai, o seu ‘chamado’ começa na disputa pela chefia dos Capitães da Areia, conforme vemos no destaque do fragmento anterior. Então, aceitando o chamado ele passa pela sua primeira prova que é a própria disputa. Depois, ao aceitar o ‘chamado’ (tornando-se herói do grupo), é necessários que ele supere mais algumas dificuldades (passe por algumas provas), as quais irão consolidar a sua condição de herói e líder.

A primeira grande prova a que Bala, junto com alguns membros do seu grupo (Gato e João Grande) submete-se, é o roubo ou a troca de umas cartas em uma chácara. O grupo, através de Querido-de-Deus que era um dos amigos dos meninos, fora contratado por um desconhecido de nome Joel para roubar umas supostas ‘cartas de amor’ que estavam em poder de um empregado de uma mansão, as quais revelavam um romance secreto entre a ‘senhora dama’ da casa e o homem misterioso que os havia contratado. O lugar é o ‘Ponto das Pitangueiras’, uma área considerada nobre onde se concentravam grandes quantidades de chácaras e mansões. Em razão do alto grau de dificuldade da missão, primeira de tantas outras que são apresentadas pelo narrador, a consideramos como a ‘iniciação’ do herói principal, Pedro Bala, e de alguns dos seus companheiros do bando, a qual vai servir de preparação para outras difíceis provas (missões) que estariam por vir. No fragmento a seguir, o narrador, sucintamente, nos relata como Joel instrui os Capitães para executar o plano:

Vocês entram pelos fundos. Junto da cozinha, na parte de fora da casa tem um quarto por cima da garagem. É o do empregado, que agora deve estar dentro de casa esperando o patrão. É no quarto dêle que vocês vão entrar. Devem procurar um embrulho igual a êste, igualzinho ... – Foi ao bôlso da capa, trouxe um pequeno pacote amarrado com fita côr-de-rosa. – É igualzinho. Não sei se ainda estará no quarto. Também pode ser que o empregado o tenha no bôlso. Se assim for, nada mais se pode fazer. [...]

- Então a gente troca os embrulhos do mesmo jeito. Pode ficar descansado. O senhor não conhece os Capitães da Areia (AMADO, 1970, p. 64).

Depois de passarem por diversos momentos de dificuldades e apreensão, a missão é enfim completada com sucesso, e os Capitães da Areia, já na rua, fazem a sua comemoração, concluindo desse modo a fase da iniciação do herói, e que é assim descrita pelo narrador:

- Eu só queria ver a cara do galego quando o patrão abrir o pacote e não encontrar o que esperavam.

E, já em outra rua, os três soltaram a larga, livre e ruidosa gargalhada dos Capitães da Areia, que era como um hino do povo da Bahia (AMADO, 1970, p. 69)

Findada essa primeira etapa, um novo chamado, para uma segunda grande prova irá ocorrer. Entendemos que o segundo ‘chamado’ para essa segunda prova ocorre quando ele (Bala) é convocado pela mãe-de-santo, Don’Aninha, para resgatar a imagem de Ogum, que havia sido aprisionada pela polícia e levada para a delegacia. Após o aceite do chamado, Bala irá submeter-se à segunda prova: O evento do resgate da imagem. Tal fato é também considerado por nós como o instrumento usado pelo narrador, para denunciar o preconceito existente, por parte do Estado, contra os cultos e religiões não oficiais na época.

Em seguida, o narrador nos apresenta como se dá o ‘segundo chamado’ para a sua ‘segunda prova’, que desta vez deverá ele agir sozinho, situação esta que leva Pedro Bala a ser reconhecido de uma vez por todas como herói, cujo desencadeamento atribuímos à Don’Aninha, claramente o ‘arauto’ da jornada.

Ela viera ao trapiche pela tarde precisava de um favor dêles, e enquanto explicava, a noite caiu espantosa e terrível.

— Ogum está zangado ... — explicou a mãe-de-santo Don’Aninha.

Fora este assunto que a trouxera ali. Numa batida num candomblé (que se bem não fosse o seu, porque nenhum polícia se aventurava a dar uma batida no candomblé de Aninha, estava sob sua proteção) a polícia tinha carregado Ogum, que repousava no seu altar (AMADO, 1970, p. 106.)

Como se sabe, o herói ao ser convocado para sua aventura tem, ele, a faculdade de aceitar ou recusar o ‘chamado da aventura’. Entretanto, no caso específico de Pedro Bala, seria praticamente impossível para ele e seu bando recusarem um pedido de favor de Don’Aninha, já que o grupo nutria, pela mãe-de-santo, não apenas uma grande amizade, mas sobretudo um grande respeito e até ‘temor’, em razão das sua capacidade de relacionar-se com divindades superiores, além de ser ela capaz de conseguir a interseção destas, em inúmeras situações, fossem ‘positivas’ ou ‘negativas’. Podemos ver nesse primeiro fragmento, a seguir, como o narrador nos fala dos fortes laços entre a mãe-de-santo e os garotos do bando.

Para cada um ela tem uma palavra amiga e maternal. Cura doenças, junta amantes, seus feitiços matam homens ruins [...]. O chefe dos Capitães da Areia ia pouco aos candomblés, como pouco ouvia as lições do padre José Pedro. Mas era amigo tanto do padre como da mãe-de-santo *e entre os Capitães da Areia quando alguém é amigo serve ao amigo* (AMADO, 1970, p. 106-7) (ênfase nossa).

Depois, em outro fragmento do texto, a seguir, o narrador nos mostra algumas razões pelas quais seria difícil para Os Capitães da Areia, recusarem-se a ajudar Don’Aninha, como o respeito, a admiração e até a dívida de favores:

Pedro Bala, enquanto subia a ladeira da Montanha, revia mentalmente seu plano. Fôra arquitetado com a ajuda do Professor e era a coisa mais arriscada em que se metera até hoje. *Mas Don'Aninha bem que merecia que se corresse risco por ela. Quando tinha um doente ela trazia remédios feitos com fôlhas, tratava dêle, muitas vezes curava. E quando aparecia um Capitão da Areia no seu terreiro ela o tratava como a um ogã, dava-lhe do melhor para comer, do melhor para beber* (AMADO, 1970, p. 113) (ênfase nossa).

Além do mais, no caso, dessa segunda prova de Pedro Bala, vemos que há uma certa invocação para que haja um possível envolvimento 'positivo' de seres sobrenaturais. No próprio texto é insinuado por Don'Aninha e pelos outros garotos, que Bala receberia ajuda direta do orixá Ogum, no resgate da sua imagem. Até Pirulito, no momento da saída de Pedro Bala para sua nova 'aventura', a segunda de tantas outras, também faz as suas orações à virgem Maria, pedindo a proteção dela, para o seu companheiro.

Quando a deixaram, rodeada das suas filhas-de-santo, que beijavam sua mão, Pedro Bala prometeu:

— Deixa estar, mãe Aninha, que amanhã te trago Ogum. Ela bateu a mão na cabeça loira dele, sorriu. João Grande e o Sem-Pernas beijaram a mão da negra, desceram a ladeira. Os agogôs e atabaque ressoavam desagravando Ogum.

O Sem-Pernas não acreditava em nada, mas devia favores a Don'Aninha. Perguntou:

— O que é que a gente vai fazer? O troço está na polícia ...

João Grande cuspiu, estava com certo receio:

— Não chame Ogum de troço, Sem-Pernas. Ele castiga ...

— Tá prêso, não pode fazer nada – riu o Sem-Pernas.

João Grande sentou para espiar, Pedro Bala se afastou com o Professor para um canto. Queria combinar uma maneira de roubar a imagem de Ogum da polícia.

[...] já eram onze horas quando Pedro Bala, antes de sair, falou para todos os Capitães da Areia:

— Minha gente, eu vou fazer um troço difícil. Se eu não aparecer até de manhã, vocês fica sabendo que eu tou na polícia e não demoro a tá no Reformatório, até fugir. Ou até vocês me tirar de lá ...

Pirulito veio do seu canto, deixara uma oração pelo meio: [...] E voltou aos seus santos a rezar por Pedro Bala (AMADO, 1970, p. 108 – 112).

E assim, Bala vai passar pela sua 'segunda prova'. Após fingir uma tentativa de roubo, para poder ser capturado e levado pela polícia para onde estaria 'presa' a imagem de Ogum, Pedro terá que resgatá-la antes de fugir. Bala após ser interrogado e ter convencido o delegado de que era um garoto comum, e que por engano teria sido deixado no porto por seu pai, um pescador, disse ao delegado que fingira o assalto apenas para encontrar abrigo na delegacia, para passar aquela terrível noite de chuva. Convencido, o chefe de polícia autoriza a liberação do menino, que, de maneira magistral, consegue levar consigo a imagem de Ogum, e que assim é descrita pelo narrador:

[...] – o comissário fêz um gesto com a mão e falou para o guarda: - Ponha esse moleque em liberdade.

Pedro pediu para ir buscar seu paletó. Acomodou debaixo do braço, nem parecia trazer a imagem envolvida nêle. Atravessaram o corredor novamente, o guarda o deixou na porta. Pedro tomou para o Largo dos Aflitos, rodeou o velho quartel,

desabou pela Gamboa de Cima. Agora ia correndo, mas ouviu passos atrás de si. Parecia que o perseguiam. Olhou. Professor, João Grande e o Gato vinham atrás dêle. [...] Pedro abriu o paletó, mostrou a imagem de Ogum. João Grande riu com satisfação:

- Como foi que tu tapeou ele? [...]

- Tu não teve nem um pinga de medo? [...]

- Pra falar a verdade, tive um cagaço da desgraça ... E riu da cara gozada que João Grande fazia (AMADO, 1970, p. 120-1).

Ezequiel era um garoto que comandava um outro bando de meninos, do qual fazia parte inclusive um menino que fora expulso do bando dos Capitães da Areia, por haver sido flagrado tentando roubar um outro menino do seu grupo. Esse garoto jurou que um dia se vingaria deles. Em razão de vários desentendimentos com Pedro Bala, Ezequiel passou a nutrir por ele um profundo sentimento de ódio, e por isso, com o seu bando, que ‘atuava’ em outra parte da cidade, vez por outra ‘visitava’ a região dominada pelos Capitães, para provocá-los. Em certo dia, Bala andando pelas ruas encontra-se casualmente com alguns membros do grupo rival que lhe proporcionam uma grande ‘surra’. Esse episódio desencadeia mais tarde uma atitude de revanche e vingança por parte dos Capitães da Areia, o que resulta em uma grande luta entre os dois bandos. Tais fatos como são, consequência um do outro, são entendidos por nós como sendo mais outra grande prova, uma das últimas, pela qual Pedro Bala teria que passar na sua jornada de herói. O narrador, assim nos descreve esses eventos:

Pedro Bala naquela noite chegou no trapiche com um olho inchado e o lábio roxo, sangrando. Topara com Ezequiel, chefe de outro grupo de meninos mendigos e ladrões, grupo muito menor que o dos Capitães da Areia e muito mais sem ordem. Ezequiel vinha com uns três do grupo, inclusive um que fora expulso dos Capitães da Areia por ter sido pegado furtando um companheiro. [...]

O menino que fora dos Capitães da Areia pergunta:

- Como vão aqueles frescos?

- Tu ainda se lembra da surra que apanhou lá? Tu ainda deve guardar a marca.

O menino range os dentes, quer avançar. Mas Ezequiel faz um gesto com a mão e avisa a Pedro Bala:

- Um dia destes vou fazer uma visita a vocês [...] Ezequiel meteu o pé na cara de Bala. O que fôra dos Capitães da Areia gritou: - Segura êle bem – e meteu um sôco na boca de Pedro. Ezequiel deu dois pontapés na cara de Bala: [...]

[...]

Vão alegres. Levam navalhas e punhais nas calças. Mas só sacarão se os outro puxarem. Porque os meninos abandonados também têm uma lei e uma moral, um sentido de dignidade humana.

De repente João Grande grita:

- É ali.

Com a algazarra que fazem, Ezequiel sai de sob um barco:

- Quem vem lá?

- Os Capitães da Areia, que não engole desafôro ... - respondeu Pedro Bala.

E arrancaram para cima dos outros

(AMADO, 1970, p. 208-13).

Um dos resultados negativos da briga entre os grupos foi que a polícia – que já há muito tempo estava esperando uma oportunidade para prender Pedro Bala e outros conhecidos garotos ‘delinquentes’ – aproveita o envolvimento dos bandos na batalha campal, para mapear os locais de ação dos grupos e posteriormente capturar, principalmente Pedro Bala e Dora. Dias após a grande ‘briga’, a polícia é chamada por um morador da região para conter uma tentativa de roubo que estava ocorrendo à sua residência, iniciada por um grupo de jovens, e que provavelmente tratava-se dos Capitães da Areia. Presos em flagrante, Pedro Bala é mandado para um reformatório, onde o diretor já o aguardava ansiosamente, e Dora é enviada para um orfanato. Naquelas instituições públicas os jovens presos sofrem os mais diversos tipos de violência, principalmente, no caso de Bala, a tortura física. Consideramos esse período como uma nova iniciação ou preparação para a continuação da sua jornada de herói.

O bedel Campos bate as mãos. Todos se levantam. Dirigem-se para as mais diversas oficinas ou para os terrenos cultivados. [...] Castigos... Castigos... É a palavra que Pedro Bala mais ouve no Reformatório. Por qualquer coisa são espancados, por um nada são castigados. O ódio se acumula dentro de todos eles (AMADO, 1970, p. 233)

Depois de algum tempo preso no reformatório, com a ajuda de alguns outros garotos do bando, Pedro Bala consegue fugir, para depois procurar resgatar Dora do orfanato em que a menina estava encerrada. Os eventos da sua fuga, e o resgate de Dora são por nós considerados como a última e grande prova enfrentada pelo herói, Pedro Bala, antes deste alcançar a sua condição apoteótica de tornar-se líder de movimentos populares. O narrador assim nos descreve sua fuga, uma verdadeira aventura:

No extremo do canavial passa um bilhete a Sem-Pernas. No outro dia encontra a corda entre as moitas de cana. Com certeza a puseram durante a noite. É um rôlo de corda fina e resistente. Está novinha. No meio dela o punhal que Pedro mete nas calças. A dificuldade é levar o rôlo para o dormitório. Fugir durante o dia é impossível, com a vigilância dos bedéis. Não pode levar o rôlo entre a roupa, que notariam. [...] Duas noites depois, quando o bedel Fausto já tinha se recolhido há muito ao seu quarto de tabiques e quando todos dormiam, Pedro Bala se levantou, tirou a corda de sob o colchão. Sua cama ficava junto a uma janela. Abriu. Amarrou a corda num dos armadores de rede que existiam na parede. Deixou que a corda caísse pela janela. Era curta. Faltava ainda muito. Recolheu. Procurava fazer o melhor barulho possível, mas assim mesmo um dos seus vizinhos de cama acordou: - Tu vai bater asa? Aquê não tinha boa fama. Costumava delatar. Por isso mesmo fora colocado ao lado de Pedro Bala. Bala puxou o punhal, mostrou a êle: [...]. Recolhe completamente a corda, amarra o lençol na ponta com um daqueles nós que o querido-de-Deus lhe ensinou. Ameaça mais uma vez o menino, joga a corda, passa o corpo pela janela, começa a descida. Ainda no meio ouve os gritos do delator. Se deixa escorregar pela corda, salta no chão. O pulo é grande, mas êle já salta correndo. Pula a cerca, após evitar os cachorros policiaes, que estão soltos. Desaba pela estrada. Tem alguns minutos de vantagem. O tempo dos

bedéis se vestirem e saírem em sua perseguição e soltarem os cachorros também. Pedro Bala prende o punhal entre os dentes, tira a roupa. Assim os cachorros não o conhecerão pelo faro. E nu, na madrugada fria, inicia a carreira para o sol, para a liberdade. (AMADO, 1970, p. 234-5).

Por fim, apresentamos a seguir os momentos que constituem a apoteose e a glória que tanto foram almeçadas e alcançadas pelo nosso herói. Percebemos nas palavras do narrador, que o sonho do herói Pedro Bala de lutar e defender as classes pobres e discriminadas, finalmente tornara-se realidade. É possível se perceber a amplidão da sua atuação e quantas categorias e classes de pessoas Bala agora irá representar. Ele será a voz da esperança, a voz que irá clamar por justiça, a voz que vai gritar as dores que muita gente gostaria de gritar. Vejamos como nos relata o narrador, esses eventos.

Depois de terminada a greve o estudante continua a vir ao trapiche. Mantém longas conversas com Pedro Bala, transforma os Capitães da Areia numa brigada de choque. [...] a revolução chama Pedro Bala como Deus chamava Pirulito nas noites do trapiche. É uma voz poderosa dentro dêele, poderosa como a voz do mar, como a voz do vento, tão poderosa como uma voz sem comparação. Como a voz de um negro que canta num saveiro o samba que Boa-Vida fêz: “Companheiros chegou a hora ...” [...].

A voz o chama. Uma voz que o alegra, que faz bater seu coração. Ajudar a mudar o destino de todos os pobres. Uma voz que atravessa a cidade, que vir dos atabaques, que ressoam nas macumbas da religião ilegal dos negros. Uma voz que vem do ruído dos bondes, onde vão os condutores e motorneiros grevistas. Uma voz que vem do cais, do peito dos estivadores, de João de Adão, de seu pai morrendo num comício, dos marinheiros dos navios, dos saveiristas e dos canoieiros. Uma voz que vem do grupo que joga a luta da capoeira, que vem dos golpes que o Querido-de-Deus aplica. Uma voz que vem mesmo do padre José Pedro, [...]. Uma voz que vem das filhas-de-santo do candomblé de Don’Aninha, na noite que a polícia levou Ogum. Voz que vem do trapiche dos Capitães da Areia. Que vem do Reformatório e do Orfanato. [...]. Voz que atravessa a cidade e vem de todos os lados. [...]. Voz que chama Pedro Bala, que o leva para a luta. Voz que vem de todos os peitos esfomeados da cidade, de todos os peitos explorados da cidade. Voz que traz o bem maior do mundo, bem que é igual ao sol, mesmo maior que o sol: a liberdade. [...]. Agora comanda uma brigada de choque formada pelos Capitães da Areia. O destino dêles mudou, tudo agora é diverso. Intervêm em comícios, em greves, em lutas obreiras. O destino dêles é outro. A luta mudou seus destinos. [...]. Anos depois os jornais de classe, pequenos jornais, dos quais vários não tinham existência legal e se imprimiam em tipografias clandestinas, jornais que circulavam nas fábricas, passados de mão em mão, e que eram lidos à luz de fífós, publicavam sempre notícias sôbre um militante proletário, o camarada Pedro Bala, que estava perseguido pela polícia de cinco Estados como organizador de greves, como dirigente de partidos ilegais, como perigoso inimigo da ordem estabelecida. (AMADO, 1970, p. 288-293).

E então nosso herói alcança o seu estado de ‘apoteose’ e ‘glória’. Entendemos que o ponto culminante da aventura do herói Pedro Bala é esse momento quando ele se sente o ‘senhor absoluto de suas ações e pensamentos’, por ter chegado onde, algumas vezes até meio inconsciente, sempre almejou chegar. E como herói, que agora o é, passa a ser uma referência, um modelo de postura, e até a voz que irá gritar e reclamar em nome

de muitas outras pessoas ‘comuns’. Como herói, Bala entende que seu papel é de liderança, de luta, de expressar a voz de quem não tem vez, mesmo que isso possa um dia lhe custar a própria vida, igualmente ocorreu com o seu pai. Para ele, o herói deve ser lembrado pelos seus atos, pelas suas façanhas, igualmente era seu pai, pois conforme Possebon (2009, p. 30) “Assim deve ser o herói, já na interpretação cristã: é melhor morrer com glória do que viver como um covarde, pois a perda da vida terrena será a aquisição da vida eterna junto a Deus”.

Assim, vemos que, após a superação de diversos momentos de dificuldades (provas), o herói busca restabelecer a ordem das coisas, a ordem das lutas pelos direitos dos trabalhadores e oprimidos, a ordem para enfrentamentos das classes dominantes, a ordem social que ele acredita ser a mais justa para os mais injustiçados ...

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSÕES

5.1 – Contexto sócio cultural de produção das obras

No estudo da literatura brasileira não existem trabalhos críticos mais aprofundados, relacionados especificamente ao fenômeno das crianças marginalizadas na literatura brasileira. Duas publicações da década de 1980, **O menino na literatura brasileira**³⁷ e **Os pobres na literatura brasileira**³⁸, ignoram completamente o problema de meninos de rua. A primeira cita Jorge Amado, mas o único trabalho do mesmo que é mencionado é o romance **O Menino Grapiúna**³⁹. **Capitães da Areia**, o romance mais vendido de Jorge Amado e que trata somente do drama de crianças de rua não é sequer mencionado. A segunda publicação ignora Jorge Amado completamente, como se ele nunca tivesse escrito sobre pobres. De modo que, buscamos com este nosso trabalho, além de mostrar a importância e a recorrência da temática na literatura, produzir mais uma fonte de pesquisa, como forma de contribuir para os estudos literários sobre o problema das crianças abandonadas. A escolha das obras **Oliver Twist** e **Capitães da Areia**, abordadas na pesquisa, baseou-se na importância e impacto destas, tanto na sociedade brasileira quanto internacionalmente.

Falando de uma maneira geral e numa perspectiva cronológica, a era vitoriana corresponde ao período histórico em que a rainha Victoria regeu a Grã-Bretanha, entre 1837 e 1901. Este período foi marcado por um forte desenvolvimento econômico na Inglaterra que se estendeu não apenas dentro do império, mas também ao redor do mundo inteiro. Para alcançar este poderoso crescimento econômico, a sociedade inglesa teve que pagar um alto preço, de modo que foram necessários enormes esforços e sacrifícios, tanto dos trabalhadores como das classes mais baixas da sociedade que, em geral, tinham que viver em condições completamente miseráveis e subumanas, em razão, sobretudo, da modernização dos meios de produção, transporte etc. Day (1964) descreve apropriadamente a atmosfera das condições sociais que predominavam durante a era vitoriana, nos seguintes termos:

A enorme produtividade britânica tinha sido alcançada através de uma terrível exploração das classes trabalhadoras, as quais, geralmente eram condenadas a assombrosos níveis de pobreza, degradantes (imundas) condições de trabalho e de moradia, debilidade e expectativas de vida curtas e dolorosas. (DAY, 1964, p. 4) (tradução livre) (ênfase nossa).

37 Resende, Vânia M. O menino na literatura brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1988.

38 Schwarz, Roberto, org. Os pobres na literatura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

39 O Menino Grapiúna, romance autobiográfico sobre acontecimentos vividos durante a infância de Jorge Amado.

Todos esses eventos altamente negativos, os quais afetavam diretamente a classe trabalhadora, também alimentavam nas pessoas, um forte e geral clima de ressentimentos que conseqüentemente resultaram numa ampla onda de agitação, desordem e greves em todo o país.

Apesar de todos esses aspectos negativos que o período vitoriano possa refletir, é importante mencionar que, durante aquela época, ocorreu um considerável aumento e melhoramento no que se refere à produção literária. Day afirma que, durante as últimas décadas do século vinte, houve uma forte tendência de se usar o termo ‘vitorianismo’ como um símbolo da moral, seriedade, confiança e algumas vezes, de uma exagerada serenidade, em contraste com nossos dias menos tranquilos. Entretanto, o que se pode realmente concluir é que a era vitoriana foi, na verdade, um período de extraordinária complexidade, caracterizada por uma ampla variedade de pontos de vista, que puderam ser externalizados por muitos dos escritores (Cf. DAY, 1964, p. 8).

Day também comenta que Dickens adotou nos seus escritos um realismo burguês que agradava à classe média. Ele parecia querer dividir o espírito vitoriano de reforma, o qual objetivava a humanização do sistema capitalista burguês, para o benefício de toda sociedade. Barros (2002) afirma que Dickens pregava a liberdade de ação e a felicidade para todos os cidadãos honestos; defendia a prisão dos criminosos, o direito das mulheres, a ajuda para as pessoas pobres e a proteção das crianças. Como um porta-voz da classe média, Dickens tentava legitimar os interesses e valores burgueses, ao mesmo tempo em que lutava contra as injustiças sociais (Cf. BARROS, 2002, não paginado).

Diferentemente dos romancistas modernos, que em geral enfatizam pontos particulares, Dickens construía suas personagens com base num amplo círculo de personalidades e temperamentos, e geralmente encontrava uma maneira de demonstrar suas insatisfações através do comportamento destas. Através das fortes críticas às instituições públicas e da condenação das injustiças sociais, ele nos oferecia a esperança de um mundo melhor, cheio de bons sentimentos, quais sejam: fraternidade e amizade, ao invés de injustiça, egoísmo e hipocrisia (Cf. BARROS, 2002, não paginado). É esse então, o contexto de produção de **Oliver Twist**, por Charles Dickens.

Até o final da década de 20, alguns eventos, como a I Guerra Mundial (1914 – 1918) e o Centenário da Independência do Brasil, foram responsáveis pelo surgimento de um ambiente propício ao crescimento da indústria brasileira e ao nascimento das novas idéias que vieram abrir espaço para a renovação na educação e nas artes (Cf. CANDIDO, 2006, p. 124).

A partir daí, surgem os primeiros questionamentos sobre o sistema político vigente, até então comandado por oligarquias ligadas à economia rural, e começam a efervescer nos escritos da época manifestações de cunho político-ideológico. No plano internacional, os fatos históricos que se destacavam como os de maior importância eram: a queda da Bolsa de Nova York, em 1929, provocando a grande depressão econômica mundial e a instalação, em 1932, da ditadura salazarista em Portugal. No Brasil a revolução de 30 conduz, com o apoio da burguesia industrial, Getúlio Vargas ao poder, razão pela qual, destacou-se o enorme incentivo à industrialização do país. Brito (2006), assim nos resume a situação econômica e política da época:

No plano interno, a recuperação da economia brasileira incluiu, entre outras metas, a preocupação com a defesa do café que ainda permanece sendo nosso principal produto de exportação naquele período. Complementarmente, o Estado implementou uma política de desvalorização da moeda, por meio do controle monopolizado do câmbio, visando ao aumento das exportações, à captação de moeda estrangeira para investimentos e ao controle da balança comercial, num momento especialmente difícil em relação à obtenção de créditos internacionais. Além disso, procurou-se o controle do déficit público, não só nas contas federais mas também nos gastos dos estados. Apesar disso, certa expansão da base monetária foi necessária para o enfrentamento de problemas específicos, como a revolta constitucionista em 1932 e a seca no Nordeste (BRITO, 2006, p. 5).

Igualmente ocorreu durante a revolução industrial na Inglaterra, e em tantos outros períodos da história, durante o período dos anos 30 no Brasil, a situação tornou-se, de certo modo, propícia para que muitos autores pudessem usar seus escritos para manifestarem suas opiniões, insatisfações e seus posicionamentos ideológicos. É o que nos esclarece Candido (1987, p. 188):

Como decorrência do movimento revolucionário e das suas causas, mas também do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos, houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura, a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e maior intensidade.

Enlaçando ficção e discurso jornalístico em sua obra, Jorge Amado reatualiza, no Modernismo do Nordeste, as linhas-mestras que nortearam o chamado ‘romance social’ do século XIX. No Brasil, por volta da metade dos anos 30, o chamado ‘romance proletário’ chega ao seu período mais significativo, passando este a ser, mais amplamente,

usado pelos escritores como um importante instrumento de intervenção nos processos político, histórico e sócio-cultural da nação, conforme nos esclarece Duarte:

Em 1935, dá-se o auge do romance proletário no Brasil, concomitante à campanha da Aliança Nacional Libertadora e às agitações em torno da insurreição deflagrada em novembro. Para Jorge Amado, que experimenta uma recepção crítica polemica em torno de seus primeiros livros, impunha-se um salto de qualidade, visando não apenas a uma obra mais estruturada e duradoura, mas sobretudo com alcance social ampliado, dentro do propósito de “falar às massas” e intervir no processo histórico-cultural. (DUARTE, 1996, p. 75).

Nesse caminho de tradição estética, o escritor nordestino povoaria a sua obra com as mais diversas figuras populares, sejam crianças ou adultas, como já registrara o estudioso da obra amadiana, Jorge Medauar, ao elencar os variados tipos sociais tomados por Jorge Amado como fator de arte. Vejamos o que ele diz nessa citação, já por nós, utilizada:

Mas há também o malandro. O contrabandista. Ou o intelectual. Circulando em seus romances, vindos de Ilhéus, de Itabuna, Água Preta ou Salvador, seus árabes ou descendentes caminham em seu universo com a mesma naturalidade dos tabaréus, coronéis, bacharéis, prostitutas, malandros, trabalhadores de roça, capoeiristas, jagunços, gente anônima das ruas. E muitos entraram em sua obra tão marcantemente como Jubiabá, Guma, ou Tereza Batista, transformando-se no personagem principal, naquele em tomo do qual se desenrola a história ou o romance. É bem o caso de Nacib, de Gabriela, Cravo e Canela, e desse fabuloso Fadul Abdala, de Tocaia Grande, que tivemos a honra de conhecer ainda no embrião da história (MEDAUAR, 2009, não paginado).

É, portanto, nesse ambiente que Jorge Amado inicia seus escritos. Nos seus livros de estréia com escritor, nos anos 30, Jorge Amado trouxe para o meio literário uma gama de personagens, que de fato representava o povo brasileiro, tais como: trabalhadores proletários, crianças abandonadas, jangadeiros, boêmios, meretrizes etc., as quais durante séculos só frequentavam a periferia das obras literárias. Assim, ao representar as experiências populares em seus escritos, e ao solidarizar-se política e ideologicamente com as classes pobres e oprimidas, o escritor passou a ser reconhecido pelo povo brasileiro. Sobre o contexto e as fases de produção da obra Amadiana, Machado comenta:

Ao mesmo tempo, é necessário considerar também que os romances da chamada primeira fase, escritos durante as décadas de 30 e 40, refletem de forma direta o momento histórico em que foram criados. Vivia-se uma época de busca de consciência social e desejo de participação política, quando partidos se fundavam e fortaleciam num país e num mundo em transformação. Nesse quadro, os intelectuais com frequência se sentiam moralmente obrigados a preencher fichas de filiação e se incorporar à militância em algum deles, como forma de passar a limpo os erros históricos do passado que haviam resultado nas mazelas sociais do presente. Tanto no Brasil quanto no exterior, por meio dessa participação político-partidária e da construção de sua própria obra a serviço desses ideais, muitos desses intelectuais acreditavam estar colaborando para que se tornasse possível a utopia que sonhavam para o futuro (MACHADO, 2006, p. 80-1).

Esse problema da criança abandonada e ultrajada que ocorria na Inglaterra vitoriana, posteriormente constatado no Brasil dos anos 30 e, que é abordado nas obras, que são o *corpus* do nosso estudo, percorreu as décadas seguintes, invadiu um novo século e, hoje, o problema se agrava ainda mais, e o pior de tudo: sem uma perspectiva efetiva para a sua atenuação.

5.2 – O viés teórico ideológico

Como é do conhecimento popular, apesar de terem sempre tido uma boa aceitação junto ao público leitor, tanto Charles Dickens quanto Jorge Amado sofreram durante algum tempo - por uma parte da crítica e nos meios universitários dos seus países - , uma certa resistência para serem aceitos dentre o seletivo time dos ‘grandes autores’. Ocorre-nos que, a relutância dos críticos que mencionaremos a seguir, em reconhecer o valor literário de Dickens e Amado, talvez ainda seja resquícios, dessas antigas maneiras de pensar de alguns.

De modo que, se fizermos a leitura de algumas obras de Dickens a exemplo de **Oliver Twist** (1837), **Barnaby Rudge** (1841), **Dumbey and Son** (1845-8), **Bleak House** (a Casa Soturna) (1852), **Hard Times** (Tempos Difíceis) (1854), em que as lutas sociais e a crítica ao capitalismo selvagem que permeava a sociedade inglesa do período vitoriano, constituem o centro dos enredos, iremos compreender que o cerne predominante na obra de Dickens tem por base o contexto do processo socioeconômico da Inglaterra vitoriana. Por isso, concordamos com Borges (2002, p. 247), quando ele, sobre a obra de Dickens, afirma: “No caso de Dickens, a parte social da sua obra é evidente. Foi um revolucionário. Sua infância foi duríssima”.

Em razão da sua tendência, para muitos, um tanto quanto conservadora, Dickens priorizou nos seus escritos uma postura em favor da ética, da moral e dos bons costumes, evitando manifestar simpatia por temas polêmicos ou impopulares. Mesmo assim, é possível detectarmos nas falas do narrador de **Oliver Twist** uma clara preocupação com o social, sobretudo, em denunciar o abandono infantil por parte dos mais diversos setores daquela sociedade. Puglia (2006) nos fala da linguagem dickensiana predominante nos seus romances:

Embora irritasse alguns dos leitores mais conservadores ao insistir nos ataques contra o sistema legal e parlamentar e contra os privilégios aristocráticos, Dickens nunca apoiou causas impopulares partilhadas por contemporâneos mais radicais, [...] enfim, nosso autor tentou evitar ao máximo que assuntos explicitamente polêmicos maculassem sua imagem pública. Também tomou medidas para que as límpidas normas do decoro fossem seguidas à risca, expurgando de sua obra conteúdos sugestivamente sexuais, filtrando qualquer vocabulário chulo, purificando sentenças e períodos para que tudo transcorresse conforme o figurino da boa educação (PUGLIA, 2006, p. 7-8).

Muitas vezes, em razão do seu posicionamento crítico, Dickens usou em seus textos uma linguagem um tanto quanto ‘apelativa’, no sentido, de chamar a atenção dos seus leitores para as injustiças sociais, cometidas contra pobres, mulheres, crianças etc. Assim, ele defendia que o bem devia prevalecer, e que os justos superariam os desviados de moral. Essa postura valeu-lhe duras críticas, principalmente, de que seus textos eram melodramáticos em demasia, com colocações chocantes, e desnecessariamente feitas pelo seu narrador, como se quisesse conquistar a simpatia do leitor, em favor da personagem boa. Caso principalmente de **Oliver Twist**, conforme comenta Worth (1978).

Oliver Twist e Nicholas Nickleby estão de fato repletos com situações melodramáticas, discursos melodramáticos e cenas melodramáticas. [...] De modo geral os efeitos quietamente patéticos e vocalmente melodramáticos em Oliver Twist existem em esferas separadas. [...] Ao descrever as privações e a degradação de Oliver, por exemplo, ele (Dickens) algumas vezes não se contenta em deixar a narrativa, a descrição e os diálogos fazerem seus trabalhos, mas consegue que seu narrador se utilize cuidadosamente de um amargo comentário sobre o que está acontecendo, comentário este, que tende a chocar o leitor de uma maneira que adultera muito do que o autor está tentando alcançar. (Cf. WORTH, 1978, p. 39, 41) (ênfase nossa) (tradução livre).

Esse entendimento de Worth (1978) é compartilhado por alguns outros críticos, a exemplo de John (2001) e Burgess (2006), com os quais concordamos parcialmente, mas que no nosso entender, tais eventos não chegam a ser levados completamente para outros meios artísticos, a exemplo do cinema.

Embora tenha evitado não mencionar temas polêmicos em seus textos, em alguns momentos, Dickens chegou a ser acusado de nutrir sentimentos antissemita. Inclusive após a publicação de **Oliver Twist**, o escritor chegou a receber algumas cartas nas quais, descendentes de judeus manifestavam seu repúdio a esse sentimento demonstrado pelo autor, ao descrever Fagin, uma das principais personagens da trama. Tal sentimento foi negado diversas vezes por Dickens, como no trecho abaixo de uma carta sua enviada a uma das suas leitoras reclamantes.

[...] Fagin, em Oliver Twist, é um judeu, porque infelizmente é verdade que naquele tempo ao qual a história refere-se, aquela classe de criminosos quase

invariavelmente era judeu. [...] e segundo, ele é chamado “judeu”, não por causa da sua religião, mas, por causa da sua raça. Se eu fosse escrever uma história, na qual eu descrevesse um francês ou um espanhol, como um “católico romano”, eu estaria cometendo um ato indecente e injustificado; mas eu faço menção a Fagin como judeu, porque ele é originário do povo judeu. [...] eu espero que isso possa servir para mostrar que eu não tenho nenhum sentimento contra o povo judeu, ao contrário, o meu sentimento é amigável. Eu sempre falo bem deles, seja em público ou em lugares privados [...] (Cf. Cartas sobre *Oliver Twist* (1837- 64) (tradução livre) ⁴⁰.

Várias outras atitudes de Dickens buscaram dissipar esta imagem de ‘preconceito contra judeus’ que lhe fora atribuída por muitos críticos. Uma das suas atitudes mais evidentes foi a criação do romance **Our Mutual Friend** (1965), onde o escritor apresenta Riah como uma das principais personagens e a descreve como sendo um judeu bom. Outra atitude de Dickens foi substituir, na versão da 1ª edição de **Oliver Twist** (1837) em relação à versão da edição de 1868, cerca de 55 vezes a palavra ‘judeu’, por ‘ele’ ou, pelo nome da personagem, Fagin.⁴¹

Apesar de todas essas tentativas do autor, de acabar com essa sua imagem, ainda hoje, alguns estudiosos acreditam na existência desse sentimento por parte de Dickens, já que mesmo antes, e durante o período vitoriano, os judeus foram alvo de forte preconceito e críticas na Inglaterra, inclusive materializados por alguns escritores como Shakespeare, Cibber, Foote, e outros (Cf. STONE, p. 450).

Mesmo vivendo em época bastante distinta de escritor inglês, Amado, igualmente a Dickens sofreu críticas, pressões e até perseguições, em razão de materializar nos seus textos, fortes críticas às atitudes consideradas por ele mesquinhas, de sua sociedade.

Capitães da Areia é o primeiro romance brasileiro que trata exclusivamente dos meninos de rua e conta as aventuras de um grupo de jovens pelas ruas de Salvador. Publicado em 1937, pouco depois de implantado o Estado Novo, este livro, por haver sido acusado de fazer claras apologias ao comunismo, teve por determinação da ditadura, sua primeira edição apreendida, e inúmeros exemplares foram queimados em praça pública. Considerando as razões de Jorge Amado ao escrever **Capitães da Areia**, sem dúvida ele conseguiu denunciar a situação dos meninos de rua no Brasil, e a tortura que essas crianças sofriam nos reformatórios e delegacias. Também teve a coragem de falar sobre as religiões africanas existentes no Brasil e de denunciar os abusos do poder público.

40 KAPLAN, Fred. (Ed). *Oliver Twist: authoritative text, reviews, and essays in criticism/Charles Dickens – A Norton critical edition*. New York, 1993, p. 378.

41 KAPLAN, Fred. (Ed). *Oliver Twist: authoritative text, reviews, and essays in criticism/Charles Dickens – A Norton critical edition*. New York, 1993, p. 453.

Capitães da Areia foi concluído e publicado pela José Olympio Editora, em setembro de 1937, pouco antes da implantação do Estado Novo, conforme mencionado anteriormente. O lançamento editorial acontece sem a presença do autor, que estava em viagem (CF. MELO, 2009, p. 38).

Segundo Renard Perez, em ‘Jorge Amado: Notícia Biográfica’, estudo inserido em **Jorge Amado Povo e Terra: 40 Anos de Literatura**, o escritor nesse momento fazia o percurso pela costa do Pacífico, subindo até o México e Estados Unidos. Na viagem, ainda segundo Perez, Amado termina **Capitães da Areia** e o envia ao editor para impressão. E o que acontece em seguida a Jorge Amado também foi registrado por Perez:

[...] em fins de outubro, volta ao Brasil; mas tem, logo em seguida, um período de complicações políticas, consequência da situação nacional, que culminará, a 10 de novembro, com o advento do Estado Novo. É preso por dois meses, seus livros são proibidos no país (Cf. RENARD, 1971, p. 235-6).⁴²

Entretanto, o romance não continua proibido por muito tempo, e já perto do final da ditadura de Getúlio Vargas, em 1944 surge a segunda edição.⁴³ Desde então tem se tornado o livro mais vendido de Jorge Amado, com quase 100 edições⁴⁴ e adaptações para o teatro, televisão, rádio e cinema.⁴⁵ Apesar de demonstrar idêntica preocupação com o social, o narrador de Amado não nos parece objetivar atingir o aspecto sentimental mais íntimo dos leitores. O texto de **Capitães da Areia** apresenta uma linguagem mais jornalística, como um tipo de relatório que aponta e denuncia todas as sortes de injustiças sociais contra os menos favorecidos e desamparados pela sociedade da época. Para dar esse toque jornalístico, na primeira parte do romance podemos encontrar uma sequência de reportagens e depoimentos fictícios, explicando que os “Capitães da Areia” é um grupo de meninos abandonados e marginalizados que aterrorizam Salvador. Conforme A. C. Gomes:

A narrativa, de cunho realista, descreve o cotidiano do grupo e seus expedientes para arranjar alimento e dinheiro. Intercalando a narrativa com reportagens sobre o grupo “Capitães da Areia”, o romance supervaloriza a humanidade das crianças e ironiza a ganância, o egoísmo das classes dominantes (GOMES, 1996, p. 32-3).

42 In Perez, Renard. "Jorge Amado: Notícia biográfica." **Jorge Amado, povo e terra: 40 anos de Literatura**.

43 A 2ª edição, 1944, saiu pela Livraria Martins Editora, São Paulo.

44 O site da Fundação Casa de Jorge Amado apresenta uma breve história das edições do romance: “da 39ª edição em diante, passou a ser publicado pela Editora Record, Rio de Janeiro. No exterior, além da edição portuguesa, há traduções para o alemão, árabe, croata, espanhol, francês, grego, húngaro, inglês, italiano, japonês, libanês, norueguês, russo, tcheco e ucraniano”. “Capitães da Areia.” *Fundação Casa de Jorge Amado*. 01 Agosto 2009.

45 Também no site da Fundação Casa de Jorge Amado: Teatro: espetáculo adaptado pelo padre Valter Souza, Salvador, 1958; adaptação de Roberto Bomtempo, pela Companhia Baiana de Patifaria, 2002. Dança: espetáculo adaptado pelo Grupo Êxtase, Minas Gerais, 1988; por Raymond Foucalt e Plínio Mosca, França, 1988; por Friederich Gerlach, Alemanha, 1971; por Nanci Gomes Alonso, Argentina, 1987. Cinema: filme Capitães da areia, adaptação do cineasta Hall Bartlet, Los Angeles, Estados Unidos, 1971, com algumas cenas tomadas em Salvador. Exibido nos Estados Unidos e em outros países continua inédito no Brasil. Uma nova versão cinematográfica do filme foi rodada (2009) pela neta do escritor (Filme lançado em outubro de 2011). Televisão: minissérie, Rede Bandeirantes, direção de Walter Lima Jr., roteiro e adaptação de José Loureiro e Antônio Carlos Fontoura, 1989. <http://www.jorgeamado.org.br/jorge_obras.htm>.

Em seguida, conseguimos enxergar no texto de **Capitães da Areia**, as insatisfações de Amado para com o sistema político e social vigente (Estado Novo) no qual ele não via perspectivas de mudanças positivas. Parece-nos muito mais uma manifestação dos ideais socialistas defendidos, a época, pelo autor, que como se sabe, dedicou boa parte dos seus escritos à ‘causa vermelha’.

Quero o socialismo, porque com ele não haverá fome, não existirá essa terrível miséria nordestina. Mas hoje não mais abro mão da liberdade em troca disso. A palavra mais aí é importante, porque quando jovem eu aceitava isso. Mas chega um momento em que se quer as duas coisas, que haja comida e liberdade. Infelizmente, em geral, não há nem liberdade nem comida. Também no mundo capitalista não há muita liberdade. Ela é muito limitada. Muitos dirão que é impossível socialismo com liberdade e responderei que se trata do direito ao sonho⁴⁶.

Obviamente que nem todo crítico enxerga nas obras de Dickens e Amado essa função ‘social’ da literatura à qual nos referimos, como é o caso de Auerbach (1971, p. 440), que diz: “[...] em Dickens [...], não obstante o forte sentimento social e a sugestiva densidade do seu “meio”, quase nada se faz sentir da agitação do pano de fundo político-histórico”. Ora, se fizermos a leitura de *Oliver Twist* tendo como referencial a realidade social, e buscarmos compreender esta realidade no contexto da obra, ou seja, se através de um processo dialético buscarmos um instrumento que atue tanto na obra quanto na sociedade, passaremos a compreender que, na verdade, a essência dominante, que existe na obra de Dickens, tem como pano de fundo, sem sombra de dúvidas, o processo social da Inglaterra no século dezenove. Por isso, concordamos com Puglia (2006), quando ele, sobre a obra de Dickens, afirma:

Diminuir o potencial de revelação da elaboração artística relativamente ao meio em que foi gestada significaria, assim, não apenas a perda de dimensões valiosas no que diz respeito à apreciação estética: mais prejudicial seria o conseqüente apequenamento de sua capacidade como elemento de explicitação e relevo, antecipação e denúncia (PUGLIA, 2006, p. 12).

Já em relação à Amado, Walnice N. Galvão (1976) faz uma colocação, a qual consideramos um tanto quanto problemática.

Esta arma estilística de que Jorge Amado tão bem se sabe servir, o discurso indireto livre, permite a seus escritos a irresponsabilidade. Pois eles são narrados, sem que haja um narrador, por uma voz misteriosa que flui não se sabe de onde. Às vezes, em curtos trechos de duas ou três páginas, tipografados em itálico, o narrador é identificado no fim. Naturalmente nesses casos são sempre pessoas reais - na moda, famosas e folclóricas da mitologia baiana - como Mãe Menininha do Gantois, Cuíca de Santo Amaro ou Camafeu de Oxossi. Tais trechos passam por depoimentos, mas não há distinção de estilo (GALVÃO, 1976, p. 18).

46 Entrevista de Jorge Amado em O Estado de São Paulo de 17/5/1981, citada em Machado, Ana M. Romântico, sedutor e anarquista: Como e por que ler Jorge Amado hoje. (Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 91).

Embora respeitemos a posição crítica da autora, discordamos do seu pensamento, sobretudo, em razão de termos detectado algumas contradições nos seus comentários. Primeiramente, não nos ficou claro à qual tipo de irresponsabilidade contida nos escritos de Amado a autora refere-se. Seria porventura o fato de este misturar personagens reais com os de ficção? Ou talvez o fato do escritor usar linguagem corriqueira ou coloquial, como ela menciona em outra passagem do seu texto? Ora, a literatura nos permite essa abertura ou ‘liberdade’ que um texto científico não é capaz de nos propiciar. Não se pode, portanto, ter determinadas exigências com a linguagem de um romance, por exemplo, como se exigiria de um relatório técnico. A literatura nos propicia devaneios que a ciência não consegue. Além disso, conforme Affonso R. de Sant’ana (2001), esse exercício de misturar personagens reais com fictícios característico do *roman à clef*, do qual Amado lança mão em vários momentos da sua obra, é bastante comum no universo literário do autor, quando este insere dentro dos fatos fictícios muitos dos seus amigos pintores, escritores e boêmios de Salvador.

Em seguida, a escritora minimiza a existência de um narrador nos escritos de Amado, e afirma que aqueles são narrados por uma voz misteriosa, que vem não se sabe de onde. Ora, não seria essa tal ‘voz misteriosa’ a voz do narrador? Será que a autora espera que o narrador se apresente antes de começar a narrativa? Assim, conforme vimos em diversas passagens analisadas ao longo desse nosso texto, Amado utiliza-se não de apenas um tipo de narrador, mas de vários deles, embora predomine no seu texto o narrador em terceira pessoa.

De modo que, apesar de entender as posições divergentes que mencionamos, conseguimos detectarmos nas falas dos narradores tanto de **Oliver Twist** quanto de **Capitães da Areia**, uma clara preocupação com o social, sobretudo, em denunciar o abandono infantil por parte dos mais diversos setores das suas sociedades.

5.3 - Principais pontos de aproximação e distanciamentos

Um importante aspecto que nos ocorre, é que igualmente a **Oliver Twist**, que foi inicialmente publicado em forma de folhetins mensais, diversas outras obras dickensianas seguiram igual padrão. Não é o caso, no entanto, de **Capitães da Areia**, de Jorge Amado. Este instrumento de publicar obras em fascículos, bastante utilizado por Dickens, seria também uma forma de manter os leitores cada vez mais fiéis, ansiosos e

curiosos sobre o desenrolar dos próximos eventos das suas narrativas, conforme nos relata Puglia (2006):

Vale lembrar também que desde sua estréia literária, em meados da década de 1830, a tecnologia a vapor rapidamente pôde espalhar nacional e internacionalmente sua fama precoce. Acresce que a publicação em formato seriado, em fascículos, possibilitou que muitos leitores pudessem ter acesso à nova mercadoria, mais barata em relação ao formato em volumes. Além disso, pelo próprio ritmo em que apareciam no mercado, as histórias como que ficavam na boca do povo por um longo tempo – num fenômeno semelhante ao das modernas telenovelas, com a diferença de que seu autor era propagandeado, incensado e celebrado como um gênio criativo da estirpe de Shakespeare [...] (PUGLIA, 2006, p. 7).

Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1996), a teoria da literatura sugere a existência de vários tipos de romances, dentre os quais, os que se apresentam mais conhecidos são aqueles que priorizam a ‘ação’, e aqueles que destacam as ‘personagens’, “Capitães da Areia parece pertencer ao segundo tipo, porque, mais do que desenrolar uma ação, privilegia a existência, a movimentação de diferentes tipos sociais.” Gomes (1996, p. 32). De outro modo, pode-se observar em **Oliver Twist**, um enredo cheio de ação, no qual a história é construída através de uma série de acontecimentos sequenciados, ou de um conjunto de fatos encadeados que constituem a trama de uma obra de ficção. Enquanto o romance **Oliver Twist** é basicamente polarizado pelas ações das duas principais personagens, Oliver, que representa o bem e, Fagin o judeu, que representa a escória da sociedade, a história em **Capitães da Areia** é montada baseando-se em narrativas, mais ou menos independentes, que registram as andanças das personagens em Salvador. Segundo Gomes (1996, p. 32) “Dessa maneira, Jorge Amado monta uma galeria bastante ampla de figuras que irão compor o quadro social de uma comunidade.”

Tanto os recortes estudados quanto as obras, como um todo, revelam que os autores dos romances selecionaram, dentre infinitas possibilidades de abordar temas da época, um ‘determinado’ aspecto de um ‘determinado’ grupo social: a relação entre as crianças abandonadas, e certos segmentos da sociedade em que vivem, como as instituições públicas, a estrutura familiar, e os bandos que as agrupavam. Também escolheram um tipo de narrador que, além de oniscientes e onipresentes, fazem divagações sobre o interior das personagens e sobre o mundo que as cerca. Em razão dessa postura, a análise das características do narrador tornou-se necessária e complementar ao estudo das características das personagens.

A forma como Charles Dickens e Jorge Amado construíram os seus narradores e suas personagens, e como eles contaram as histórias, revela muito sobre como eles

enxergavam, apreendiam, e entendiam o tema tratado. Os ângulos que seus olhares procuram, o foco que escolhem, os detalhes que realçam, os recortes feitos, podem revelar um pouco das ideias que faziam de seus objetos. São sinais que podem levar à identificação da maneira de pensar de observadores privilegiados e conscientes dos seus papéis de críticos, em uma sociedade injusta para com os seus pequenos e jovens cidadãos. Tentar reconstruir esses olhares pode nos ajudar a compreender melhor as representações sociais daqueles momentos históricos, principalmente com relação à infância, além de aumentar a abrangência de nosso próprio olhar, sobre tal tema.

O narrador de cada uma das histórias, que descreve as personagens e comenta seus atos, nos pareceu ser um bom ponto de partida para a análise textual. É ele que focaliza determinados acontecimentos, qualidades, comportamentos, em detrimento de outros. Em certos momentos, eles deixam as personagens principais, para falar das outras personagens da trama sem, no entanto, perderem o foco das primeiras. Emoldurando esses recortes, estão os conflitos, as relações, o modo de vida das outras personagens – enfim, o plano da ação dos romances – que caracterizam o universo onde os protagonistas se movem.

Romance escrito na primeira fase da carreira de Jorge Amado, no qual podemos verificar as suas preocupações com os problemas sociais da época. As autoridades e o clero são sempre retratados como opressores (Padre José Pedro é uma exceção, que antes de ser um bom padre foi um operário), cruéis e responsáveis pelos males. Os Capitães da Areia são tachados como heróis ao estilo *Robin Hood*. No geral, as preocupações sociais dominam, mas os problemas existenciais dos garotos os transformam em personagens únicos e corajosos.

Voltado para a temática da infância, a exemplo de Dickens, Jorge Amado elaboraria a sua narrativa, **Capitães da Areia**, através da mediação dos traços de simpatia e solidariedade às crianças, enquanto critica sarcasticamente a sociedade burguesa. Segundo Álvaro Cardoso Gomes, essa narrativa se constitui como um texto atípico em meio ao conjunto da obra amadiana, conforme expõe esse crítico em seu Roteiro de leitura de **Capitães da Areia**:

A narrativa, de cunho realista, descreve o cotidiano do grupo e seus expedientes para arranjar alimento e dinheiro. Intercalando a narrativa com reportagens sobre o grupo “Capitães da Areia”, o romance supervaloriza a humanidade das crianças e ironiza a ganância, o egoísmo das classes dominantes (GOMES, 1996, p. 32-3).

Não obstante as afinidades apontadas entre as obras, ora postas em diálogo, convém salientar, contudo, os aspectos que as afastam e as diferenciam. Enquanto o texto de Dickens se origina do contexto escritural do Romantismo na Europa, a narrativa de Jorge Amado, embora não consiga apagar a tradição romântica, é esta visivelmente realimentada pela vertente literária do naturalismo, perspectiva que anima as obras de Émile Zola. Tal compreensão é confirmada pelo próprio Jorge Amado, em entrevista à **Folha de São Paulo**, em agosto de 1992:

Divido os escritores entre os que amo e admiro e aqueles a quem simplesmente admiro. Flaubert não é do meu amor. Mesmo Balzac, um imenso escritor, não é dos meus preferidos. Entre os franceses, o que me diz mais mesmo é Zola (SEGATTO, 1999, p. 126).

Entrelaçando a tradição européia – tanto de origem romântica, quanto de origem naturalista e realista – às suas letras sobre as crianças brasileiras, em situação de abandono, Jorge Amado entraria para a galeria dos romancistas ‘magnânimos’, desfrutando do mesmo *locus* destinado a Dickens, por Peyre. Numa perspectiva similar, Antonio Candido avalia Jorge Amado, reconhecendo a universalidade de sua obra e a humanidade com a qual configura as suas múltiplas personagens pobres e vítimas de preconceitos em nossa sociedade:

Graças a esses temas, o Sr. Jorge Amado inscreve a sua obra no mundo, dando-lhe um sentido telúrico. Mas, denominando-os, se instala o tema humano do amor, que paira sobre eles. [...] o Sr. Jorge Amado trouxe os negros da Bahia para a arte e deu existência estética, isto é, permanente à sua humanidade. Arte é estilo, e estilo é convenção. [...] o conhecimento que o Sr. Jorge Amado revela do homem, é todo ele, por assim dizer, uma obra de graça da poesia (CANDIDO, 2004, p. 47-8).

A obra de Charles Dickens polemiza, problematiza e denuncia os comportamentos puritanos da sociedade vitoriana. Assim, entendemos que a preocupação do escritor, ao representar a sociedade corrente, através dos seus textos, era muito mais com os problemas e males sociais trazidos pela modernização, pela industrialização e a corrupção do poder do dinheiro, do que mostrar o desejo vitoriano de projetar a nação inglesa como potência econômica mundial.

A obra de Jorge Amado, escrita na década de 30, além de mencionar, ainda que de forma sutil o início dos movimentos de organizações sindicais, demonstra, de certo modo, a existência das contradições da época, que dizer, acosta-se à ideia de que o Brasil era um país controlado por uma minoria rica, voltada para seus próprios interesses, em detrimento das classes menos favorecidas.

Não obstante distanciadas pelas diferenças histórica e social, as obra de Charles Dickens e Jorge Amado, se aproximam pela indignação em face do sofrimento infantil, enquanto reforçam a tradição da iniquidade social como tema literário. Desse modo, em razão deste forte ‘diálogo intertextual’ originou-se esse trabalho.

Assim, acreditamos ter conseguido confirmar nossa hipótese de que ambos narradores, ao revelarem as contradições das sociedades, inglesa vitoriana e brasileira dos anos 30, buscam apontar soluções estéticas (através dos seus textos literários), para denunciar ou mesmo explicar essas contradições existentes nas suas realidades.

6 - REFERÊNCIAS

6.1 Filmografia consultada

CAPITÃES DA AREIA. Direção: Cecília Amado – versão adaptada ao texto fílmico, produzida pela **Lagoa Cultural Maga Filmes** em 2010/2011. DVD (98 min.), colorida com áudio em Português, e legendas em Inglês.

HARD TIMES. Direção: John Irwing; Screenwriter: Artur Hopcraft – versão adaptada ao texto fílmico, produzida pela **Granada Television** em 1977. 2 fitas de vídeo (198 min), VHS, son., colorida, áudio em inglês, sem legenda.

OLIVER TWIST. Direção: Roman Polanski – versão adaptada ao texto fílmico, produzida pela **Tristar Pictures & R.P. Productions** em 2005. DVD (130 min), colorida com áudio em Inglês, Português e Espanhol e, legendas em Português, Inglês e Espanhol.

6.2 Bibliografia consultada

ABRAMS, M. H. **A glossary of literary terms.** 5th Edition. Chicago: Holt, Rinehart and Winston, 1988.

ABRAMO, Helena Wendel. & BRANCO, Pedro Paulo M. **Retratos da juventude brasileira:** análise de uma pesquisa nacional. São Paulo: Editora Fundação Persen Abramo, 2005.

ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org.). **Theodor W. Adorno – sociologia.** São Paulo: Ática, 1985.

ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de. **Jorge Amado: política e literatura.** Rio de Janeiro: Campus, 1979.

ALMEIDA, José Mauricio Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857:1945.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. **Dicionário de Questões Vernáculas.** São Paulo: Caminho Suave, 1981.

AMADO, Jorge. **Capitães da Areia.** 26. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1970.

_____. **Carta a uma leitora sobre romance e personagens.** Salvador: Casa de Palavras, 2003.

_____. **Suor.** 16. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

_____. **Jubiabá.** 16. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1965.

ARGEIRO, Tatiana Colla. **Violência e práxis na literatura infantil/juvenil: uma análise comparativista**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa – USP. São Paulo. 2008. 90 p.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ARISTÓTELES. A arte poética. In: **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim, por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17 – 52.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. **A Revolução Industrial**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1991. - (Série Princípios).

ARRUDA, Rinaldo Sérgio Vieira. **Pequenos bandidos: um estudo sobre a gestão dos menores infratores na cidade de São Paulo**. São Paulo: Global, 1983.

AUERBACH, E. **Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ÁVILA, Affonso. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Unesp, 1998. p. 134-163.

_____. O autor e a personagem. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 5-20.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévsk**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 2008

BARROS, Fátima. **A Reading of Essays on Dickens's Oliver Twist, A Christmas Carol and The Chimes**. Unpublished Paper. UFPB, João Pessoa/PB, 2002. 10 p.

BASTIDE, Roger. Sobre o romancista Jorge Amado. In: **Jorge Amado povo e terra**. São Paulo: Martins, 1972. p. 39-69.

BASSNET, Susan. **Comparative literature: a critical introduction**. Oxford: Blackwell, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luis Costa. **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução e apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

BIELINSKI, Alba Carneiro. Educação profissional no século XIX – Curso comercial do Liceu do Liceu de Artes e Ofícios: um estudo de caso. In: **Boletim técnico do SENAC. Janeiro/abril, 2001**. vol. 27, número 1. Disponível em: www.senac.br/informativo/bts/index.html. Acesso em 10/04/2011.

BLAND, D. S. Background description in the novel. In: STEVICK, Philip (Ed). **The theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967.

BORGES, Jorge Luis. **Curso de literatura inglesa**. Martín Arias e Martín Hadis (Org). Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1990.

BRASIL. **Estatuto da Criança e do Adolescente**. Lei nº 8.069, de 13/7/90.

BRESCIANI, Maria Stella M. **Londres e Paris no Século XIX: O espetáculo da pobreza**. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Coleção Tudo é História; 52)

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas: ensaios de críticas e teoria do cinema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BRITO, S. H. A. A educação no projeto nacionalista do primeiro governo Vargas (1930-1945). In: LOMBARDI, J. C. (Org.). **Navegando na história da educação brasileira**. 1 ed. Campinas: EDFE-UNICAMP, 2006, v. 1, p. 1-24.

BRUM, Ursula. Symbolism and the novel. In: STEVICK, Philip (Ed). **The theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967. p. 354-368.

BRUNEL, Pierre et alli. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BUCKLEY, Jerome Hamilton. Victorianism. In: WRIGHT, Austin. (Ed). **Victorian Literature: Modern Essays in Criticism**. New York: Oxford University Press, 1961. p. 3-15.

BURGESS, Antony. **A Literatura Inglesa**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2006.

CAMPBELL, Joseph. **O herói das mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2007.

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas (Org). São Paulo: Duas Cidades, 2002.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. **Formação da literatura brasileira**. 1º vol. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1993.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006.

_____. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1987.

_____. Poesia, documento e história. In: _____. **Brigada ligeira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. Degradação do espaço. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

_____. A personagem do romance. In: _____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARAM, Dalto. **Violência na sociedade contemporânea**. Petrópolis: Vozes, 1978.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2007.

CARVALHO, Luiz Gonzaga Assumpção. **Simbologia sobre a mesa**. Nov. de 2008. Disponível em: www.revistahoteis.com.br/index.php?...2707%3Asimbologia...mesa. Acesso em 15/05/2011.

CASEY, James. **A história da família**. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 1992.

CASTRO, Michele Guedes Bredel de. Noções de criança e infância: diálogos, reflexões, interlocuções. In: **Anais do 16º COLE**. 2007.

CEVASCO, M. E. & SIQUEIRA, V. L. **Rumos da literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1985.

CHEVALIER, Jean. **DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

COLLINS, Philip. Horses, flowers, and the department of practical art. In: KAPLAN, Fred and MONOD, Sylvère (eds). **Hard Times: an authoritative text, contexts criticism - Charles Dickens**. New York: Norton & Company, 2001.

CORTESÃO, Jaime. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. São Paulo, Martin Claret, 2004.

COSTA, Jurandir Freire. **Ordem Médica e Familiar**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DADOON, Roger. **A violência: ensaio acerca do “homo violens”**. Tradução de Pilar Ferreira de Carvalho e Carmen de Carvalho Ferreira. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DAY, Martin S. The Victorian Novel. In: **History of English literature 1837 to the present**. New York: Doubleday & Company, 1964. p. 169-234.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO NOVO AURÉLIO, Século XXI.

DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. Tradução de Antonio Ruas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DIETRICH, Ana M. **Nazismo tropical? O partido Nazista no Brasil**. Dissertação de Mestrado. USP, 2007. Biblioteca digital de teses e dissertações. USP, 03 Agosto 2007. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-10072007-113709/>. Acesso em Agosto 2011.

DINIZ, Luis de Melo. Charles Dickens's "The Signalman": the relationship between character and setting. In: SCHNEIDER, Liane (org). **Theorizing new paths: linguistic and literary (re)readings**. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 69-89.

_____. **Da palavra à imagem: uma análise da crítica social, através do espaço em *Hard Times***. João Pessoa: Fotograf, 2009. 184 p.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **Os demônios**. Tradução de Rachel de Queiroz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith and the film today. In: MAST Gerald et alli. (eds.). **Film theory and criticism**. Oxford, Oxford University Press, 1992.

FIOCCO, Claudia and REPETTO, Elvira (Ed.). DICKENS, Charles. **Oliver Twist**. (Adapted edition) Genoa: Black Cat Publishing, 2003.

FONTANA, Joseph. **A história dos homens**. Tradução de Heloisa Joachims Reichel e Marcelo Fernando da Costa. Bauru, SP: Edusc, 2004.

FORSTER, E. M. People. In: (Ed) OLIVER, Stallybras. **Aspects of the novel**. Penguin Books, London, 1990, p. 54-69.

FREITAS, Marcos Cezar de & KUHLMANN, Moysés Jr. (Org). **Os intelectuais na história da infância**. São Paulo: Cortez, 2002.

FREITAS, Marcos Cezar de. (Org). **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2006.

FRYE, Northrop. **Anatomy of criticism – four essays**. Bungay, Suffolk: Penguin Books, 1990.

GADOTTI, Moacir. **História das Ideias Pedagógicas**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2005.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GANCHO, Candida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação da cultura** (1978), e (1989). Disponíveis em <http://resenhassociologicas.blogspot.com.br/2011/01/geertz-clifford-interpretacao-das.html>: Acesso em 25/11/2012.

GIDDINGS, Robert. **Dickens: from page to screen** (Canadian Notes and Queries). School of Media Arts and Communication, Bournemouth University, Poole, Dorset, 1998.

GOFFMAN, Erving. A vida íntima de uma instituição pública. In: _____ **Manicômios prisões e conventos**. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1987, n° 91.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.

GOMES, Álvaro Cardoso. **Roteiro de leitura: Capitães da areia de Jorge Amado**. São Paulo: Ática, 1996.

GOMES, Álvaro Cardoso (org.). **Literatura Comentada – Jorge Amado**. São Paulo, Abril Educação 1981.

GOMES, Heloisa Toller. **O poder rural na ficção**. São Paulo: Ática, 1981.

GOMES, Soeiro Pereira. **Esteiros**. Lisboa: Edições “Avante”, Artes Gráficas Ltda. 1979.

GOMES, Valdevino Tabajara. **O bando como a família possível: leitura plural de capitães da areia de Jorge Amado**. Dissertação de mestrado. Universidade Católica do Salvador, Salvador, 2005. 94 p.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.

GRAMSCI, Antônio. **Literatura e vida nacional**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valecise. Michael Foucault: O discurso nas tramas da história. In: FERNANDES, C. e SANTOS, J. B. C. (Org.). **Análise do discurso: unidade e dispersão**. Uberlândia: EntreMeios, 2004. p 19 – 42.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HAWES, Donald. **Who's Who in Dickens**. New York: Routledge, 2002.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da infância: da Idade média à época contemporânea no Ocidente**. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HOBBSBAWN, Eric J. **A era do capital, 1848 - 1875**. Tradução de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **A era das revoluções, 1789 - 1848**. Tradução de MariaTeresa Lopes Teixeira e Marcos Pechel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. **Bandidos**. Tradução de Donaldson Magalhães Garschen. Rio de Janeiro: Editora FORENSE-UNIVERSITÁRIA, 1975.

HOUAISS, Antônio et VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. Tradução de (?). Coleção os Grandes Clássicos. São Paulo: Círculo do Livro, 1980. 2 volumes.

_____. **O homem que ri**. Tradução de (?). Coleção Lusitânia. Lisboa: Artes Gráficas, 1937. 3 volumes.

HUBERMAN, Leo. **História da Riqueza do Homem**. Tradução de Waltesir Dutra 21ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 1986.

JÚNIOR, Caio Prado. **História econômica do Brasil**. 22ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.

JOHN, Juliet. **Dickens's Villains: melodrama, character, popular culture**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

JUNG, C. R. & KERÉNYI, Karl. **A criança divina: uma introdução à essência da mitologia**. Tradução de Vilmar Schneider. Petrópolis: Vozes, 2011.

KAPLAN, Fred. **Dickens: a biography**. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press. 1998.

_____. (Ed.). **OLIVER TWIST: authoritative text, reviews, and essays in criticism/Charles Dickens – A Norton critical edition**. New York, 1993.

KETTLE, Arnold. The early Victorian social-problem novel. In: FORD, Boris. (Ed). **The new Pelican Guide to English Literature: from Dickens to Hardy**. London: Penguin Books, 1982. p. 164-181.

KLINGOPULOS G. D. The literary scene. In: FORD, Boris. (Ed). **The new Pelican Guide to English Literature: from Dickens to Hardy**. London: Penguin Books, 1982. p. 57-113.

KUHLMANN, Junior Moysés. **Infância e educação infantil: uma abordagem histórica**. Port Alegre: Mediação, 2010.

LAFETÁ, João Luiz Machado. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos C. (Org). **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2006. 225-46.

LEAL, Denize Maria. Comentário sobre a literatura e a figura da mulher. In: <http://www.lendo.org/a-literatura-e-a-figura-da-mulher>. 01/04/2008. Acesso em 20/09/2010.

LEENHARDT, Jacques. O que se pode dizer da violência? In: LINS, Ronaldo Lima. **Violência e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2000.

LEITE, Sidney Ferreira. **O cinema manipula a realidade?** São Paulo: Paulus, 2003.

LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica da literatura. In: _____ (Org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 659-687.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976, Col. Ensaios.

LÍSIAS, Ricardo. Apresentação. In: **Charles Dickens - Oliver Twist**. Tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2002.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MACHADO, Ana Maria. **Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Tradução de Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. – 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARCÍLIO, Maria L. A roda dos expostos e a criança abandonada na História do Brasil. 1726-1950. In: (Org.) Marco C. de Freitas. **História social da infância no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2006, p. 53-79.

MARCUS Steven. Who is Fagin? In: KAPLAN, Fred (Ed). **A norton critical edition: Oliver Twist by Charles Dickens**. New York: Norton & Company, 1993. p. 478 – 495.

MARCUSE, Herbert. **Cultura e sociedade**. Tradução de Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro e Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

MARX, Karl. Manuscritos econômicos-filosóficos e outros textos escolhidos. **Col. Os Pensadores**. (Org.) GIANNOTTI, José de Arthur. Tradução de José Carlos Brundi (*et al.*). 2. ed. São Paulo: Abril cultural, 1978. p. 55-99.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MAURIAC, François. O romancista e suas personagens. In: _____. **Thérèse Desqueyroux**. Tradução: Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MEDAUAR, Jorge. Introdução: aspectos gerais da cultura árabe. **Revista de Estudos Árabes**, n. 1, DLO-FFLCHUSP, 1993. Disponível em: <http://www.hottopos.com/collat7/medauar.htm>>. Acesso em: 07 jul. 2009.

MELO, Mario Cesar M. **As Crianças Invisíveis na Literatura Brasileira: Meninos de rua, na rua e outras crianças em situação de risco**. Dissertação de mestrado apresentada ao Department of Spanish and Portuguese da Brigham Young University. USA. 2009. 137 p.

MENDONÇA, Wilma Martins de. Literatura brasileira II. In: **Curso de Licenciatura em Letras Virtual**. MEC – UAB – UFPB - João Pessoa, 2009, mimeo, 61 p.

MÉSZÁROS, István. **Para além do capital: rumo a uma teoria da transição**. Tradução de Paulo César Castanheira e Sérgio Lessa. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2002.

MICHAUD, Yves. **A violência**. Tradução de L. Garcia. São Paulo: Ática, 1989.

MILLER, J. Hillis. **Charles Dickens: The World of His Novels**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOTA, Lourenço Dantas e JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.). Apresentação. In: _____. **Personae: grandes personagens da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001. p. 9-11.

MOUTINHO, Laura. **Razão, Cor e Desejo**. São Paulo: Unesp, 2004.

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

PEREZ, Renard. **Jorge Amado, povo e terra: 40 anos de literatura**. São Paulo: Martins, 1971.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERROT, Michele. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PIAGET, Jean e INHELDER, Bärbel. **A psicologia da criança**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: DIFEL, 1986.

POSSEBON, Fabrício. **A saga de Men de Sá (De gestis Mendi Saa) de José de Anchieta**. João Pessoa: Ed. Universitária-UFPB/Zarinha centro de Cultura, 2009.

PRIORE, Mary Del. (Org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007.

PUGLIA, Daniel. **Charles Dickens: Um escritor no centro do capitalismo**. Tese de doutorado. USP – São Paulo, 2006, 187 p.

RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Tradução de Annie Dymetman. Rio de Janeiro: Record, 1990.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIBEIRO, Marcel Lúcio Matias. O mundo da paz: a esperança vermelha de Jorge Amado. In: **Informativo da seção sindical Natal – RN do SINASEFE** – Sindicato Nacional dos Servidores Federais da Educação Básica e Profissional. Edição nº 04, ano 16, junho/julho de 2011. 04 p. Disponível também em: www.sinasefe-natal.org.br

RIZZINI, Irma. Pequenos trabalhadores da Brasil. In: DEL PRIORI, Mary. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 376-406.

RONCARI, Luiz. Literatura e capitalismo. In: **O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Dona Flor e o triângulo culinário e amoroso. In MOTA, Lourenço Dantas e JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.). **Personae: grandes personagens da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001. p. 265-283.

SANTOS, Marcos Antonio Cabral dos. Criança e criminalidade no início do século. In: DEL PRIORI, Mary. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007, p. 210-230.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Ricardo Maria dos. As transformações do conceito de infância em “Grandes Esperanças”, de Charles Dickens. In: **Mediações – Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n. 1, p. 9 – 24, jan – jun. 2005.

SCHERER, E.A.; SCHERER, Z.A.P. A criança maltratada: uma revisão da literatura. **Rev.latino-am.enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 8, n. 4, p. 22-29, agosto 2000. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rlae/v8n4/123080.pdf. Acesso em 17/08/11.

SCHWARZ, Robert (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes LTDA. 1978.

SENA, Jorge de. **A literatura inglesa**. São Paulo: Cultrix, 1963.

SEGATTO, José Antonio e BALDAN, Ude (Org.). **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SILVA, Alberto da Costa. Quem fomos nós no século XX: as grandes interpretações. In: MOTA, Carlos Guilherme. **Viagem completa**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

SILVA, Alexander Meireles da. **Literatura Inglesa para Brasileiros**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

SILVIANO, Santiago. Apesar de dependente, universal. In _____ **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Iracema, o coração indômito de Pindorama. In MOTA, Lourenço Dantas e JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.). **Personae: grandes personagens da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. SENAC, 2001. p. 13-33.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. O capitalismo no Brasil. In: _____. **Radiografia de um modelo**. Petrópolis: Vozes, 1977.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Marcelo Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STONE, Harry. Dickens and the Jews. In: KAPLAN, Fred (Ed). **A norton critical edition: Oliver Twist by Charles Dickens**. New York: Norton & Company, 1993, p. 448-460.

TÁTI, Miécio. **Jorge Amado: vida e obra**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

TAVARES, Paulo. **Criaturas de Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

TINDALL, William York. Excellent dumb discourse. In: STEVICK, Philip (Ed). **The theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967. p. 335-354.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

WALKER, Alice. **The color purple**. Orlando: Harcourt Publishing Company, 2003.

_____. **A cor púrpura**. Tradução de: Peg Bodelson, Betúlia Machado e Maria José Silveira. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

WORTH, George j. **Dickensian melodrama: a reading of the novels**. Lawrence: The University of Kansas, 1978.

ZALUAR, Alba. Violência e crime. In MICELI, Sérgio (Org). **O que ler na ciência social brasileira (1970 – 1995)**. São Paulo: Sumaré: ANPOCS; Brasília, DF: CAPES, 1999. Vol. 1.

ZOLA, Émile. **Germinal**. Tradução de Francisco Bittencourt. São Paulo: Martin Claret, 2006.

Anexos

Principais Diferenças entre as Obras

Oliver Twist

- 1- Filiada à estética realista com fortes traços do romantismo inglês.
- 2- Romance com história linear; prioriza a ação
- 3 - Preocupação do narrador com os males sociais trazidos pela modernização e pela corrupção do dinheiro.

Capitães da Areia

- 1 – Alimentada claramente pela vertente modernista do romance de Trinta
- 2 – Romance com história não linear; prioriza as personagens.
- 3 – Menciona o início dos movimentos sindicais onde é também reforçado o ideal socialista do autor.