

Violência contra crianças na ficção brasileira e estrangeira: uma análise comparativa

Violence against children in Brazilian and foreign fiction:
a comparative analysis

Milena Ribeiro Martins

Universidade Federal do Paraná

Resumo: Análise do conto “Negrinha”, de Monteiro Lobato, aproximando-o dos contos “Olhos mortos de sono” de Tchekhov e “The child-who-was-tired” de Katherine Mansfield. Além do gênero das narrativas, aproximam-nas a representação da violência contra crianças, da fantasia como definidora da infância e do ingresso de crianças em situações de trabalho. Partindo da análise de Bignotto (1999), procura-se aproximar o conto de Lobato dos outros escritores, que encontraram soluções extremas para a representação ficcional de infância, violência e fantasia. As diferenças entre tais contos parecem-nos significativas para compreender a problemática da infância na cultura brasileira num momento de transformação social.

Palavras-chave: Violência. Infância. Fantasia. Monteiro Lobato. Literatura comparada.

Abstract: Analysis of “Negrinha”, a short-story by Monteiro Lobato, comparing it to “Sleepy” by Anton Chekhov and “The child-who-was-tired” by Katherine Mansfield. In addition to their genre, other aspects that bring them closer are the representation of violence against children, of fantasy as essential to childhood, and of child labour. From the analysis of Bignotto (1999), we seek to bring Lobato’s short-story closer to those of the other two writers, who also found radical solutions for the fictional representation of childhood, violence and fantasy. The differences among such stories seem to be significant to the comprehension of childhood and other social issues in Brazilian culture at a time of social transformation.

Key-Words: Violence. Childhood. Fantasy. Monteiro Lobato. Comparative literature.

Uma fulgurante flor de luz

O objetivo deste texto é aproximar alguns contos de universos culturais distintos, produzidos num intervalo de pouco mais de três décadas: “Olhos mortos de sono” (1888), do escritor russo Anton Tchekhov; “The-child-who-was-tired” (1911), da neozelandesa Katherine Mansfield, e “Negrinha” (1920), do brasileiro Monteiro Lobato. Aproxima-se o tema da violência praticada por adultos contra meninas. Espera-se que a análise comparativa de modos de representar a violência na literatura permita aprofundar a compreensão desse tema, especialmente no conto do escritor paulista.

Como se sabe, no conto “Negrinha” um narrador onisciente assume um ponto de vista irônico e desvelador com relação à proprietária da fazenda, Inácia, senhora branca, religiosa, saudosa dos tempos da escravidão, enquanto representa de modo mais emocional os pensamentos e a psique da criança, que, órfã desde os quatro anos, morava na casa da fazenda “feito gato sem dono, levada a pontapés”. (LOBATO, 1948, p. 04)

As ações violentas e socialmente toleradas dessa proprietária revelam aspectos cruéis da “ordem privada escravista”, segundo Cilza Bignotto, que em sua análise propõe:

Assim, a forma como se dão as relações privadas entre membros do clero, da aristocracia e dos escravos libertos na casa de Dona Inácia seriam como que instantâneos, ricas miniaturas do sistema de relações privadas vigente naquela complexa fase da história nacional. Instantâneos cheios de matizes, de intrigantes perspectivas no cenário por trás da personagem focalizada, de objetos e signos que a circundam e caracterizam. (BIGNOTTO, 1998, p. 09-10)

Da estratégia textual de representação da violência, fazem parte os xingamentos com que os adultos da casa se dirigiam à criança:

Que idéia faria de si essa criança que nunca ouvira uma palavra de carinho? Pestinha, diabo, coruja, barata descascada, bruxa, pata-choca, pinto gorado, mosca-morta, sujeira, bisca, trapo, cachorrinha, coisa-ruim, lixo — não tinha conta o número de apelidos com que a mimoseavam. (LOBATO, 1948, p. 04)

É fundamental perceber que, antes da incômoda e extensa enumeração, o narrador se faz uma pergunta, instando o leitor a pensar também a respeito da autoimagem da criança, não apenas a respeito do modo como outros se dirigiam a ela. Essa é uma perspectiva significativa, especialmente porque os leitores, que em 1920 eram parcela diminuta da sociedade brasileira, estavam socialmente mais próximos de Inácia do que de Negrinha. (Cf. MARTINS, 2014) O narrador também informa que os adultos “Batiam-lhe sempre, por ação ou omissão. A mesma coisa, o mesmo ato, a mesma palavra provocava ora risadas, ora castigos.” E que a menina “Não compreendia a idéia dos grandes.” (LOBATO, 1948, p. 04) Tal modo de refletir sobre a violência da perspectiva da criança evidencia a inexistência de motivos por parte de seus agentes: a criança apanha por ser quem é — nascida na senzala, filha de escrava, órfã —, e Inácia a violenta também por ser quem é:

A excelente dona Inácia era mestra na arte de judiar de crianças. Vinha da escravidão, fora senhora de escravos — e daquelas ferozes, amigas de ouvir cantar o bolo e estalar o bacalhau. Nunca se afizera ao regime novo — essa indecência de negro igual a branco e qualquer coisinha: a polícia! [...]

O 13 de Maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gana. Conservava Negrinha em casa como remédio para os frenesis. Inocente derivativo:

— Ai! Como alivia a gente uma boa roda de cocres bem fincados!... (LOBATO, 1948, p. 05)

A criança, portanto, não vive na casa em função da caridade da patroa — embora seja essa a razão verbalizada hipocritamente num diálogo com o padre —, mas satisfaz a um desejo de Inácia, como diagnostica o narrador: desejo de subjugar pela violência quem ela considera inferior.

Além da violência verbal, a violência física era parte do cotidiano da criança. Na enumeração dos castigos sofridos por ela, o narrador entremeia o gozo sádico dos algozes, apresentados genericamente como “os adultos da casa” e usualmente condensados na figura específica da patroa:

Cocres: mão fechada com raiva e nós de dedos que cantam no coco do paciente. Puxões de orelha: o torcido, de despegar a concha (bom! bom! bom! gostoso de dar) e o a duas mãos, o sa-

curioso. A gama inteira dos beliscões: do miudinho, com a ponta da unha, à torcida do umbigo, equivalente ao puxão de orelha. A esfregadela: roda de tapas, cascudos, pontapés e safanões a uma — divertidíssimo! A vara de marmelo, flexível, cortante: para ‘doer fino’ nada melhor! (LOBATO, 1948, p. 06)

Ao mesmo tempo em que revela o prazer sádico de Inácia, o narrador intruso analisa a personagem como sujeito social: vê nela um ser humano, revela portanto (não é demais reafirmar) um ponto de vista radicalmente distinto do de Inácia, ao considerar que “Varia a pele, a condição, mas a alma da criança é a mesma — na princesinha e na mendiga.” (LOBATO, 1948, p.11) Depois disso, o narrador se dedica a observar a transformação da percepção da criança sobre si mesma, motivada pela possibilidade única em sua vida de brincar com uma boneca e com outras crianças:

Negrinha, coisa humana, percebeu nesse dia da boneca que tinha uma alma. Divina eclosão! Surpresa maravilhosa do mundo que trazia em si e que desabrochava, afinal, como fulgurante flor de luz. Sentiu-se elevada à altura de ente humano. Cessara de ser coisa — e doravante ser-lhe-ia impossível viver a vida de coisa. Se não era coisa! Se sentia! Se vibrava!

Assim foi — e essa consciência a matou. (LOBATO, 1948, p. 06)

Negrinha ultrapassa portanto o julgamento externo e se transforma, como quem finalmente nasce. O narrador qualifica essa transformação por meio de palavras que expressam de modo superlativo sua nova condição: *divina eclosão, surpresa maravilhosa, desabrochava, fulgurante flor de luz, elevada, ente humano, sentia, vibrava*. Tais sensações duram pouco: o parágrafo seguinte (reduzido a uma única frase) informa o resultado trágico dessa eclosão. Depois dele, o narrador ainda esmiúça o processo da morte da menina, dedicando-se a analisar o que estava condensado na palavra “consciência”.

Antes de voltarmos a ela, vejamos agora dois outros contos anteriores ao de Lobato.

Morta de sono

O conto “Olhos mortos de sono” foi escrito em 1888 e “figura na lista tolstoiana dos melhores contos de [Anton] Tchekhov”, embora seu próprio autor tenha se referido a ele como “um conto ruinzinho”. (SCHNAIDERMAN, 1999, p. 357) Nessa história, um narrador onisciente apresenta Varka, uma babá “de uns treze anos”, que cuida do bebê dos patrões durante a noite e trabalha na casa como empregada durante o dia. O conto não informa quais são os termos desse trabalho, mas fica a sensação de que Varka é, como Negrinha, uma agregada.

O tempo cronológico da narrativa é relativamente curto: os eventos se passam durante uma noite e o dia seguinte, durante os quais Varka não dorme, porque o bebê chora ininterruptamente; quando não se ouve seu choro, ouvem-se as ordens dos patrões, mandando a garota fazer uma série de trabalhos dentro e fora da casa: acender o fogão a lenha, preparar o samovar, limpar galochas, lavar escadas, arrumar quartos, correr à venda para comprar cervejas, servir os convidados à mesa do jantar e, quando os patrões dormem, embalar a criança. “Há muito serviço, não sobra um instante de lazer.” (TCHEKHOV, 1999, p.214), observa o narrador, como quem se lamenta, apontando uma ausência que a menina sequer percebe, e ninguém mais verbaliza. Varka só é capaz de perceber seu sono e o que a impede de dormir.

Se o tempo objetivo é relativamente curto, cada minuto representa uma eternidade para a jovem babá, justamente porque ela luta incessantemente contra seu próprio corpo para se manter acordada. “Há momentos em que se tem vontade de não ligar a coisa alguma, arremessar-se ao chão e dormir.” (TCHEKHOV, 1999, p. 215), explica o narrador, interpretando desejos da menina. Desde o começo, a violência física paira no ambiente como uma ameaça, conformando o estado de espírito amedrontado da menina. Invadindo o seu pensamento, o narrador explica que “dormir é impossível. Se isto, Deus não o permita, acontecer, os patrões vão moê-la de pancada.” (TCHEKHOV, 1999, p. 210) No entanto, o medo se torna realidade: extenuada, ela não consegue se controlar e cochila por alguns breves intervalos, nos quais é acordada pelo patrão, que a violenta com tapas e puxões de orelhas, *mimoseando-a* com os xingamentos: “porca” e “animal”.

Nos breves intervalos em que sucumbe ao sono, Varka sonha com o que se presume ser o seu passado, a história que a conduziu até aquela vida dependente. Por meio desses mergulhos onírico-memo-

realísticos — talvez imprecisos, porque a menina está sonhando, não apenas recordando, e também porque memória contém imprecisão e uma dose de ficcionalização —, vislumbra-se sua história familiar marcada pela doença e morte do seu pai e pela pobreza e mendicância da mãe. Como Negrinha, Varka é *uma pobre órfã*, que vive às custas de pessoas mais abastadas que ela, que não constroem nenhuma relação com ela, senão a de hierarquia entre patrões e empregada. A mãe do bebê é descrita com traços apressados e caricatos, semelhantes aos usados por Lobato: ela é “a patroa gorda, de ombros largos” (TCHEKHOV, 1999, p. 213), caracterização física minimalista que, em tempos antigos, sugeria fartura e uma boa posição social. (Hoje o contexto é outro, o que faz com que, em certos contextos, a mesma adjetivação possa sugerir outros significados.)

O ambiente no qual Varka e o bebê estão instalados, um quarto mal cheiroso ao lado do quarto dos patrões, é opressor e sugestivo. Alguns dos elementos que o caracterizam são uma corda, na qual se veem roupas penduradas, e um candeeiro, cuja luz bruxuleante produz sombras que estimulam a imaginação e o devaneio da menina. As enormes calças do patrão, tornadas maiores pela luz do candeeiro e pelas sombras da noite, sugerem por metonímia sua presença ameaçadora. A luminosidade escassa e a cantiga de ninar que a babá entoa pela noite adentro induzem-na ao sono.

Na fronteira tênue entre vigília e sono, o sonho de Varka começa povoado inicialmente por figuras estranhas, que explicitam a transição da percepção do real para o onírico: ela vê, em sonho, homens que caem por terra e dizem “dormir! dormir!” e que em outro momento “dormem profundamente”, (TCHEKHOV, 1999, p. 212) expressando o único desejo formulado pela menina, sua maior necessidade. Em seu sonho, ela também vê corvos que “gritam como a criança e procuram acordar os homens.” (TCHEKHOV, 1999, p. 210) As imagens do sonho e da realidade se fundem de tal forma que, em momentos pontuais da narrativa, fica difícil identificar seus limites.

Subtraindo-lhe o direito de dormir, os patrões de Varka frustram-lhe também os sonhos — essa elaboração subjetiva da ordem mais inconsciente e involuntária —, já que, tão logo eles começam a se formar em sua mente cansada, os patrões os interrompem bruscamente. Eles não sabem nada sobre os sonhos de Varka, é claro, porque não há interação íntima entre eles; as relações são reduzidas a ordens e a vio-

lência. Varka é tratada por eles como alguém que deveria desempenhar ininterruptamente um rol de funções — o que, segundo seu julgamento, ela não faz a contento.

Aquilo que o narrador identificara como *falta de lazer* é, portanto, apenas a ponta de um iceberg: falta muita coisa a essa menina-moça, cedo conduzida a exercer (dentre outras funções domésticas) uma função de cuidado e acolhimento, sem no entanto receber em troca o afeto que poderia derivar desse tipo de relação e que, potencialmente, alimentaria suas relações humanas e sua vida.

A observação de que o narrador identificou apenas a ponta de um iceberg se associa ao reconhecimento de que lacunas e omissões fazem parte da economia interna das narrativas. Nas palavras de Umberto Eco,

qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que um receptor deve compreender — não terminaria nunca. (ECO, 1994, p. 09)

A falta de laços afetivos explícitos (entre Varka e os patrões, ou dos patrões entre si, ou ainda entre eles e o bebê) parece ser uma *ausência presente*, que se manifesta de maneira superlativa no desfecho da narrativa, por meio da trágica escolha de Varka: o assassinato de bebê, cometido no quatinho malcheiroso, ou seja, no seu pequeno espaço de solidão e do desejado sono. De maneira imediatista e ingênua, Varka identifica no bebê sua fonte de privações e, por isso, investe contra ele:

Mas a criança grita, extenua-se de tanto berrar. Varka vê novamente o macadame lamacento, os homens de alforje às costas, Pielaguéia, pai Iefim. [elementos de seus sonhos] Compreende tudo, reconhece a todos, mas, através da modorra, somente não consegue compreender aquela força que lhe amarra pés e mãos, que a esmaga e impede-lhe a vida. Olha ao redor, procura aquela força, para se livrar dela, mas não a encontra. Por fim, extenu-

ada, concentra todas as energias e todo o seu olhar, espia para cima, para a mancha verde que bruxuleia e, prestando atenção aos gritos, encontra o inimigo que a impede de viver.

O inimigo é a criança.

Ri. Acha estranho que, até então, não tenha compreendido uma coisa tão simples. (TCHEKHOV, 1999, p. 215)

Milena
Ribeiro
Martins

60

O trágico destino do bebê não é o elemento central da narrativa; interessa ao narrador observar a jovem babá, seus sonhos e privações. Reforça essa percepção o corte abrupto do conto, logo depois do assassinato. Suas conseqüências não são narradas, e o conto termina quando a menina finalmente adormece: “Depois de estrangulá-la, [Varka] deita-se rapidamente no chão, ri de alegria porque já pode dormir e, um instante depois, dorme profundamente, como se estivesse morta...” (TCHEKHOV, 1999, p. 215)

Uma pirralha inútil¹

O conto de Katherine Mansfield (1888-1923) integra o primeiro livro da escritora, intitulado *In a German pension* (1911), que ela posteriormente renegaria por considerá-lo imaturo. A obra de Katherine Mansfield começou a ser traduzida no Brasil por Erico Verissimo, que, em 1940, publicou o livro *Felicidade*. Consta que a tradução de um outro livro seu no Brasil só tenha acontecido cerca de 40 anos depois. Por sua vez, o conto “A-criança-que-estava-cansada”, em tradução de Julieta Cupertino, foi publicado aqui pela primeira vez em 1998. (Cf. BOTTMANN, 2016) Bastante tardiamente, portanto. Essa é, até onde se sabe, a única tradução brasileira do conto até o momento.

Resenhando o livro, Luiz Ruffato observa que o conto “‘A Criança-que-estava-cansada’ é idêntico em mote, enredo e desfecho a outro, de seu mestre Anton Tchekhov (1860-1940), cujo resultado, no entanto, lhe é superior.” (RUFFATO, 2015, s/p). O escritor tem razão quanto a semelhanças temáticas. Veremos, a seguir, algumas de suas diferenças.

A mais evidente talvez resida na caracterização etária da menina: a personagem de Tchekhov tem “uns treze anos” e é identificada por um nome próprio; a de Mansfield não tem idade determinada e não

1 Primeira adjetivação com que Frau se refere à criança: “you good-for-nothing brat”. (MANSFIELD, 2006, p. 633)

tem nome. Ela cuida de outras três crianças, e cedo recebe uma notícia que funcionará como desencadeadora de suas ações: a patroa está grávida. Isso significa mais trabalho pela frente, de modo que sair dessa roda-viva, livrar-se das suas engrenagens, não será nada fácil. A notícia da gravidez torna mais aflitiva, portanto, a situação da criança cansada.

Em seu trabalho, ela usa com as outras crianças estratégias que os adultos usam com ela:

The clock struck six. She set the pan of milk in the oven, and went into the next room to wake and dress the three children. [...] 'Get up,' cried the Child, speaking in a voice of immense authority, pulling off the bedclothes and giving the boys sundry pokes and digs. 'I've been calling you this last half-hour. It's late, and I'll tell on you if you don't get dressed this minute.'" (MANSFIELD, 2006, p. 635)

O relógio bateu seis horas. Ela pôs a panela de leite no fogo e foi para o quarto ao lado acordar e vestir as três crianças. [...] 'Levantem', gritou a Criança, falando numa voz de imensa autoridade, puxando as roupas de cama e dando vários cutucões nos garotos. 'Eu tô chamando vocês faz meia hora. Está tarde, e vocês vão ver, se vocês não se vestirem neste minuto.' [nossa tradução]²

Mas a máscara autoritária não adere ao seu rosto, e ela logo ajuda as crianças insubmissas, movida pelo medo de represália da patroa:

'Oh, do be quiet,' whispered the Child. 'Oh, do get up and dress. You know what will happen. There — I'll help you.' But the warning came too late. The Frau got out of bed, walked in a determined fashion into the kitchen, returning with a bundle of twigs in her hand fastened together with a strong cord. One by one she laid the children across her knee and severely beat them, expending a final burst of energy on the Child-Who-Was-Tired, then returned to bed, with a comfortable sense of her maternal duties in good working order for the day. [...] (MANSFIELD, 2006, p. 635)

2 Após cada citação em inglês, incluímos uma tradução de nossa autoria.

‘Ah, fiquem quietos’, sussurrou a Criança. ‘Levantem e vistam-se. Vocês sabem o que vai acontecer. Venham — vou ajudar vocês’.
Mas o aviso chegou tarde demais. A Senhora saiu da cama, foi decidida até a cozinha e voltou com varas de marmelo amarradas por uma corda forte. Deitou as crianças no seu colo, uma por uma, e bateu com vontade nelas, reservando uma dose final de energia para a Criança-que-estava-cansada; depois voltou para a cama, com a sensação reconfortante de que suas obrigações maternas tinham sido devidamente cumpridas naquele dia.
[nossa tradução]

O ponto de vista do narrador — como nas duas narrativas anteriores — favorece o envolvimento emocional com as crianças protagonistas, enquanto ridiculariza com ironia as atitudes da mulher adulta. Ao leitor é dado conhecer um pouco mais do passado da garota apresentado de modo cru numa conversa entre a senhora e uma vizinha, que comenta, ao ver a criança cuidando do bebê:

‘I see you’ve got a new help,’ commented old Mother Grathwohl. ‘Oh, dear Lord’— the Frau lowered her voice — ‘don’t you know her? She’s the free-born one — daughter of the waitress at the railway station. They found her mother trying to squeeze her head in the wash-hand jug, and the child’s half silly.’ (MANSFIELD, 2006, p. 638)

‘Vejo que você tem uma nova ajudante’, comentou a velha Tia Grathwol.

‘Ah, Jesus amado!’ — a Senhora falou mais baixo — ‘você não a conhece? É a que nasceu livre — filha da garçonete da estação de trem. Pegaram a mãe tentando espremer a cabeça dela na jarra de lavar as mãos, e a criança ficou meio boba’. [nossa tradução]

Assim como dona Inácia, essa mãe também forja para si uma imagem de benemérita, não economizando na interjeição religiosa, enquanto sua fala pouco cuidadosa é ouvida pela criança. O grave dessa situação, além da suposta tentativa de filicídio e da suposta (mas improvável) perturbação mental da criança, é que esse é o modo pelo qual ela toma conhecimento da sua história, quer ela seja verdadeira ou não.

Ao final, quando ela mata o bebê, acende-se a possibilidade de interpretação de que ter ouvido a história de uma tentativa de infanticídio tenha criado nela uma espécie de um modelo de comportamento a ser reproduzido.

O conto de Mansfield apresenta um pouco mais da subjetividade infantil do que o de Tchekhov: a criança dialoga com o patrão de maneira mais extensa e detalhada, enquanto Varka é quase silenciosa (embora entoe uma cantiga de ninar). Negrinha também é silenciosa. No conto de Mansfield, há uma interação um pouco mais humana, por meio do referido diálogo com o patrão; além disso, duas vezes a criança se lembra de ter ouvido histórias:

And she remembered having heard of a child who had once played for a whole day in just such a meadow with real sausages and beer for her dinner—and not a little bit of tiredness. Who had told her that story? She could not remember, and yet it was so plain. (MANSFIELD, 2006, p. 637)

E ela se lembrou de ter ouvido falar de uma criança que uma vez brincara por um dia inteirinho num gramado, e havia linguiças de verdade e cerveja para o jantar — e nem um tiquinho de cansaço. Quem lhe contara aquela história? Ela não conseguia se lembrar, e no entanto era tudo tão claro. [nossa tradução]

Essa memória permite pensar que sua vida consciente não se resumiria à estada (ou ao confinamento) nessa casa, e que portanto seu referencial de acontecimentos e de histórias poderia ter também outras origens.

As habilidades linguísticas da criança, seu sonho e suas lembranças permitem avaliar quem ela é, permitem supor que fosse infundada a hipótese de que ela seria “meio boba”, embora a criação e manutenção dessa imagem estejam nos alicerces do tratamento desumano dado a ela.

A criança cansada também se manifesta chorando, num lamento solitário de que são testemunhas apenas o bebê e o narrador. Seu choro, revelador de que ela está no seu limite, torna o conto ainda mais emocional.

Outra diferença relevante entre as três narrativas é que o conto de Mansfield começa e termina com o sonho da criança. Ela sonha com uma estradinha branca, ladeada por árvores altas, pela qual ela caminha sozinha em direção a lugar nenhum. Não é preciso mobilizar muito

esforço interpretativo para perceber que a criança projeta o desejo de saída, de fuga do espaço e das possibilidades limitadas em que vive. Nesse conto, como no outro, o sonho é tolhido violentamente pelos padrões.

Nenhuma das duas crianças é representada como má, psicopata, incapaz de envolvimento sentimental, em nenhuma medida. Assassínatos semelhantes aos que elas cometeram, se ocorridos na vida real, poderiam conduzir a essa suspeita. Se ela estivesse num tribunal, os atenuantes da atitude infantil estariam todos ali apresentados pelo narrador, seu advogado. Mas ficção não é vida, e não há nas duas narrativas sugestão de um mal atávico nas crianças, embora não se possa dizer o mesmo dos adultos: o que leva as crianças a cometerem os crimes são a não satisfação da necessidade humana — do sono — e a perspectiva de que essa necessidade não seria satisfeita tão cedo. Menos do que desejar matar alguém, as duas desejam dormir. Matando os bebês, elas encontram o silêncio e o fim de uma tarefa à qual estavam presas.

Sem planejamento, sem reflexão suficiente, os atos das duas meninas são impulsivos e inconsequentes. É significativo que, nas duas narrativas, a consequência não seja apresentada pelos narradores, que saem de cena tão logo as crianças adormecem. Ele é o único que respeita seu sono: “She heaved a long sigh, then fell back on to the floor, and was walking along a little white road with tall black trees on either side, a little road that led to nowhere, and where nobody walked at all — nobody at all.” (MANSFIELD, 2006, p.639) Em nossa tradução: Ela soltou um suspiro profundo, depois se deitou no chão, e caminhava por uma estradinha branca com grandes árvores escuras de cada lado, uma estradinha que não conduzia a lugar nenhum, e na qual ninguém andava — absolutamente ninguém.

Assim termina o conto de Mansfield.

Três gatos sem dono

A partir da aproximação entre esses três contos, a análise se volta novamente para “Negrinha”, a fim de observar que, na trama, ela é uma criança sem par — como também Varka e, em certa medida, a Criança-cansada. Numa única cena, Negrinha brinca com duas meninas, e ali começa sua transformação: na percepção de que nem todas as crianças recebem o mesmo tratamento que ela. Como a criança cansada de Mansfield, que arruma as outras crianças para irem à escola, mas ela mesma não vai, a comparação torna gritante a privação a que elas são expostas.

A comparação traz à tona, também, o ponto de vista dos narradores que, nos três contos, aproximam-se do ponto de vista da criança, representando não apenas o que lhes falta em termos materiais, mas também em termos de constituição subjetiva. Se falta às duas crianças estrangeiras o sono e o sonho, a capacidade de fabular — por meio do sonho ou da fantasia, consciente ou inconsciente — é representada nas três narrativas como elemento definidor da infância e da individualidade. Negrinha fabula, em silêncio no seu canto, divertindo-se com a estrutura repetitiva do movimento do cuco, encontrando fonte de alegria na percepção da repetição do movimento de esconder e reaparecer — como bebês desde cedo encontram prazer na brincadeira de “escondeu-achou”, identificando a previsibilidade de algumas ações num mundo que pode ser, em outros aspectos, bastante imprevisível.

Quando a criança tem sua primeira e única oportunidade de brincar, a projeção simbólica e religiosa se mistura ao prazer da brincadeira:

Depois pegou a boneca. E muito sem jeito, *como quem pega o Senhor menino*, sorria para ela e para as meninas, com assustados relanços de olhos para a porta. *Fora de si*, literalmente... era *como se penetrara no céu e os anjos a rodeassem, e um filhinho de anjo lhe tivesse vindo adormecer ao colo*. Tamanho foi o seu enlevo que *não viu chegar a patroa*, já de volta. (LOBATO, 1948, p. 10 – destaques nossos)

Seu mundo imaginário, advindo dos símbolos religiosos que ela absorveu provavelmente pela cultura doméstica (não há sugestão de que ela fosse à igreja, mas o monsenhor visitava a casa; talvez ali houvesse capelas, símbolos e ritos religiosos), atribui novos sentidos às bonecas e permite sua evasão, ainda que momentânea, de seu ambiente limitado: o brinquedo lhe permite abstrair de sua condição, sair de si.

No delírio que antecede sua morte, Negrinha também brinca, projeta, vive experiências de prazer que a vida real não lhe proporcionara:

Morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono. Jamais, entretanto, ninguém morreu com maior beleza. O delírio rodeou-a de bonecas, todas louras, de olhos azuis. E de anjos... E bonecas e anjos remoinhavam-lhe em torno, numa farândola do céu. Sentia-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça — abraçada, rodopiada. (LOBATO, 1948, p. 12)

Assim como os narradores dos outros contos apresentados permitem que o sono e o sonho aconteçam, o narrador lobatiano permite o delírio gozoso de Negrinha e expande a compreensão do prazer de uma criança negra, da sua subjetividade, das suas necessidades humanas. Sua condição de pária social não é sinônimo de invisibilidade, porque ela é vista pelos moradores da casa, sua falta é sentida mesmo por seus algozes, porque quando viva ela exercia uma função, como se argumentou: por meio da submissão e da violência, ela era fonte de prazer para a senhora rica e religiosa.

Alude-se à possível interpretação da invisibilidade social de Negrinha — sem no entanto reiterá-la — porque chama a atenção que dois de seus críticos contemporâneos, no calor da hora, tenham visto nela uma criança, mas não uma criança negra. Um deles foi Mário Sette, escritor pernambucano, que assim apresentou o conto, por ocasião do seu lançamento em livro:

[...] traço vivo de psicologia, mesclado dum sentimento que traz lágrimas aos olhos sensíveis... É a história humilde duma criancinha de fazenda, em que a perversidade da dona da casa, dissimulada hipocritamente ceva-se com beliscões e cocorotes sob qualquer ou a nenhum pretexto. A morte vem, por fim, libertar a meninota deixando, apenas, à 'senhora' a saudade dos 'cocres' que lhe dava... (SETTE, 1920, p. 01)

Já Lima Barreto, em texto publicado em 1921 num jornal de maior circulação, considera que Lobato descreve com ternura e emoção o Vale do Paraíba, movido (segundo ele) pela verdade, pela saudade e pela mágoa de não o ver prosperar. Depois de resumir o enredo do conto “O jardineiro Timóteo”, Lima Barreto se refere rapidamente a “Negrinha”, no seguinte trecho:

O que se evola de suas palavras não é ódio, não é rancor, não é desprezo, apesar da ironia e da troça; é amor, é piedade, é tristeza de não ver o “Jeca” em condições melhores.
Basta ler este conto — “Negrinha” — com que intitula o seu último livro, para nos impregnarmos da sua alma compassiva, descobrir a sua entranhada afeição pelos que sofrem e pensam neste mundo.

Não há no Sr. Monteiro Lobato nenhuma das exterioridades habituais dos escritores: pompa de forma, transbordamentos de vocabulário e de imagens; há um grande sonho íntimo de obter a harmonia entre todos os homens e destes com a Terra, nossa mãe comum.

E, se a Arte, como quer Hegel, é a idéia que se procura, que se acha e que se vai além dela, Monteiro Lobato é um grande e nobre artista. [...] *Gazeta de Notícias*, 11/05/1921. (BARRETO, s/d, s/p)

Nenhum dos dois escritores mencionou, nesses textos, a origem étnica da personagem, nem o lugar social dos ex-escravizados e seus descendentes. (Um estudo sistemático da recepção de *Negrinha* no calor da hora ainda está por ser feito.) No entanto, essa questão é central à narrativa, e para ela Lobato também dedica os dois parágrafos de abertura do conto:

Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados.

Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e tapos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças. (LOBATO, 1948, p. 03)

Negrinha é inequivocamente negra. Não há desconhecimento nem atenuação de sua origem histórica no conto — diferentemente da indistinção étnica das meninas dos outros contos mencionados. O narrador a observa de perto, com interesse, e a descreve com detalhes que a distinguem pelo tom da pele, pela cor dos cabelos e pela sua subjetividade — que começa a ser construída por meio da expressão “olhos assustados”. Ela é fruto da escravidão, como também o é a necessidade (baldada, nesta narrativa) de forjar um lugar para si na sociedade pós-abolição. O tema é discutido nesse conto e também em “O Jardineiro Timóteo”, do mesmo livro.

Talvez tenha mudado o modo de ler nos anos 1920 e hoje, por força das lutas sociais dos coletivos negros e da centralidade de suas demandas na nossa sociedade, colocando em primeiro plano algo que na leitura dos críticos, em 1920, por algum motivo não tenha ficado tão evidente. Mudam-se os tempos, mudam-se os modos de ler: por isso mesmo alguns textos permanecem vivos e pujantes.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima. A obra do criador de Jeca-Tatu. **Marginália**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000154.pdf>>. Acesso em: 04 de março de 2020.

BIGNOTTO, Cilza. **Personagens infantis da obra para adultos e da obra para crianças de Monteiro Lobato: convergências e divergências**. Dissertação de mestrado. Campinas-SP: Unicamp, 1999.

Milena
Ribeiro
Martins

68

BOTTMANN, Denise. Katherine Mansfield no Brasil. 05/06/2016. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com/2016/06/katherine-mansfield-no-brasil.html>>. Acesso em: 04 de março de 2020.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Traduzido por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. Obras completas de Monteiro Lobato. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1948.

MANSFIELD, Katherine. **The collected stories of Katherine Mansfield**. Introduction by Stephen Arkin. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2006.

MARTINS, Milena Ribeiro. Negrinha. in LAJOLO, Marisa (org). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra adulta**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. pp.117-131.

RUFFATO, Luiz. Numa pensão alemã (1911). 28/09/2015. Disponível em: <<http://lendoosclassicosluizruffato.blogspot.com/2015/09/>>. Acesso em: 04 de março de 2020.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Posfácio” e “Apêndice” in TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 1999. pp. 334-367.

SETTE, Mario. A 'Negrinha' do sr. Monteiro Lobato. **Jornal Pequeno**. n.293. Recife, 20 de dezembro de 1920. p. 01.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **A dama do cachorrinho e outros contos**. Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 1999.

*Violência
contra crianças
na ficção
brasileira e
estrangeira*

69

