

# JOÃO E MARIA, NA VERSÃO DE NEIL GAIMAN: TERROR É COISA DE CRIANÇA?

*JOÃO AND MARIA, IN NEIL GAIMAN'S VERSION: IS TERROR A CHILD'S THING?*

Poliana Bernabé Leonardeli <sup>1</sup>

**Resumo:** A literatura infantil tem sido tema de interesse cada vez maior do meio acadêmico, uma vez que na infância se formam os hábitos de leitura tão necessários aos indivíduos em qualquer fase. Entretanto, inúmeras discussões acerca dos gêneros literários ideais para as crianças incorreram no erro de censurar determinadas temáticas. Como consequência, alguns gêneros que são, na verdade, atrativos para essa faixa etária, foram questionados como enredo ideal para essa fase. O terror, por exemplo, de acordo com muitos, seria inconcebível para a faixa etária. O objetivo, deste artigo, no entanto, é demonstrar que, em geral, esse público sente-se atraído por essa temática desde tempos muito antigos, e que muito ainda pode ser explorado nesse universo, principalmente, a partir de textos clássicos, como foi feito por Neil Gaiman na adaptação de João e Maria.

**Palavras-chave:** Literatura Infantil. Gênero Terror. Neil Gaiman.

**Abstract:** Children's literature has been a topic of increasing interest in the academic environment, since in childhood the reading habits that are so necessary for individuals at any stage are formed. Discussions about the ideal literary genres for childhood, over time, have made the mistake of censoring certain themes. When considering the child immature reader, children's literature received moralizing airs, as consequence, certain themes were censored that are, in fact, attractive to children. The horror genre, for example, according to many, would be inconceivable for this phase. The purpose of this text, however, is to prove why children, in general, have been attracted to this theme since very ancient times, and that much can still be explored in this universe, mainly from classic texts, such as was done by Neil Gaiman when producing an adaptation of Joao e Maria,

**Keywords:** Children's Literature. Horror genre. Neil Gaiman.

---

Mestra em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Professora adjunta de Literatura Infantil e Juvenil da Faculdade de Ensino Superior de Linhares (Faceli). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1255562758556314>. <https://orcid.org/0000-0003-4534-474X>. E-mail: [pleonardeli@gmail.com](mailto:pleonardeli@gmail.com)

## Introdução

O artigo se objetiva a analisar a relevância da literatura fantástica e de sua subcategoria terror, como temática literária infantil. Para tanto, foi escolhido analisar a obra *João e Maria*, na versão de Neil Gaiman, cujo enredo explora ações referentes ao gênero. Essa obra baseia-se no conhecido conto dos Grimm. Todavia, sabe-se que os alemães adaptaram *João e Maria* da cultura popular, e que a triste história dos irmãos abandonados pelos pais na floresta já teve diversas versões ao longo do tempo, quase todas, mais pesadas do que a escrita pelos alemães. Segundo Todorov: “Todo o novo em literatura não é mais que material antigo voltado a forjar-se... Em literatura, a expressão de si mesmo é algo que nunca existiu” (1981, p. 28), e isso ocorre de forma bem notória em boa parte da obra de Gaiman, cuja linha narrativa constrói-se por meio de inspirações na produção literária popular europeia.

Apesar de João e Maria ser uma história muito impactante, mesmo na versão dos Grimm, que modificaram alguns trechos a fim de adequar o enredo ao gosto burguês, Neil Gaiman detalha com cores mais fortes a trajetória das crianças abandonadas, contribuindo para o clima amedrontador e macabro que permeia a narrativa.

O que ocorre na versão de Gaiman é o terror trabalhado em duas frentes: no plano da realidade, com a temática da fome e do abandono das crianças pelos pais, e; posteriormente, no plano do fantástico, à casinha de doces e à bruxa no meio da floresta se seguem a prisão e a tortura física e psicológica das crianças em um ambiente inesperado. Todorov afirma que “O fantástico ... se caracteriza por uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real” (1981, p. 8). Ele reitera ainda que “O relato fantástico nos apresenta em geral a homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável” (1981, p. 5), é o que ocorre, exatamente, quando a casa de doces e sua moradora aparecem inexplicavelmente no meio da floresta, inserindo a história no campo do fantástico.

A despeito de como o terror foi trabalhado, a versão de Gaiman fez muito sucesso entre o público infantil, o que leva a uma constatação: o subgênero terror causa interesse às crianças, mesmo as muito pequenas. Muitos escritores de literatura infantil comungam da seguinte ideia: a de que a criança possui capacidade de reflexão como qualquer adulto, a diferenciar-se, tão somente, o uso da linguagem nas obras produzidas para esses grupos. Sobre esse aspecto, Lobato afirmava não haver “fronteiras entre assuntos de crianças e assuntos de adultos” (LA-JOLO, 2004, p. 67), e Gaiman parece apoiar-se nessa mesma visão.

À procura de refletir acerca dessa questão, este trabalho busca explorar a trajetória da formação de uma literatura infantil, que em seus primórdios foi afetada por uma visão ideológica burguesa, mas cujas raízes fundamentais se ancoram em uma memória coletiva genuína, cuja temática aborda muitos temas tabus para a sociedade atual, dentre eles, o medo. Compreender esses dois aspectos, que se chocam na formação do gênero, pode colaborar para o entendimento acerca dos reais anseios do leitor criança, a quem determinadas temáticas, como o terror, foram e ainda são, por vezes, censuradas.

O artigo assim se organiza: na primeira parte faz-se uma revisão bibliográfica acerca dos estudos teóricos sobre literatura fantástica e seu subgênero terror. Posteriormente, discute-se a formação da literatura infantil a partir de sua relação com aspectos ideológicos, mas também com a memória coletiva, fator que garante ao gênero o prazer genuíno do texto literário. Logo após, será analisado o enredo de *João e Maria*, na versão de Neil Gaiman, assim como exposta a visão do autor sobre a exploração da temática do terror no universo da infância.

## Estudos teóricos acerca das narrativas fantásticas e do subgênero terror

A literatura fantástica agrega inúmeros subgêneros, dentre eles o terror. As categorias que englobam essa modalidade literária convidam o indivíduo a escapar de uma leitura monótona e se envolver emocionalmente com a narrativa, fato este importante para a conquista do leitor iniciante. Tzvetan Todorov (2010) foi um dos autores que conseguiu com muita precisão analisar a ocorrência do fantástico em produções literárias.

Segundo Todorov, a condição inicial para que exista a literatura fantástica é a hesitação,

o que causa o envolvimento do leitor com as personagens, pois, como afirma: “o fantástico implica, pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua de que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2010, p. 37). Ainda segundo o autor, o fantástico só não será fantástico se tiver alguma explicação racional. Quando se consegue amparar algum acontecimento no campo da lógica racional e científica, não é possível associar essa produção ao fantástico, pois para este gênero não se encontra explicação lógica consistente (TODOROV, 2010).

Outras circunstâncias são utilizadas por Todorov para definir literatura fantástica: o texto deve obrigar o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Também é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética (TODOROV, 2010). A partir de tais argumentos, pode-se perceber que o leitor somente vai conseguir integrar-se com o texto fantástico depois que adquirir experiência e conhecimentos que o auxiliem no envolvimento com diferentes circunstâncias que possam surgir.

Remo Ceserani (2006), em *O Fantástico*, elenca quais seriam os sistemas temáticos mais recorrentes da literatura fantástica, a destacar: a noite, a escuridão, o mundo obscuro, a vida dos mortos, a loucura, o duplo, a aparição do estranho, do monstruoso, o eros da frustração e do amor romântico, e o nada. Outra observação possível acerca do gênero, agora no campo da semiótica, é a estrutura em que o texto foi escrito. Ceserani (2006) elenca 10 (dez) características que considera importantes para a literatura fantástica, sendo elas:

Colocar os procedimentos narrativos em relevo durante a narração; a narração ser em primeira pessoa; a criatividade da linguagem, que ocorre pelo uso corrente de metáforas; primeiro o envolvimento do leitor para depois a surpresa, o medo; a passagem do limite da realidade para o sonho, o pesadelo; ter um objeto mediador; as elipses; a teatralidade; a figuratividade; e o detalhe (CESERANI, 2006, p. 68-77).

Dentre todas as características temáticas apontadas por Ceserani, algumas se encontram mais constante nas histórias de terror, como por exemplo: a questão da noite, da escuridão, da loucura e da aparição do estranho são os elementos mais encontrados, pois são os que enfatizam o medo, o terror e o sobrenatural (CESERANI, 2006)

Em *Dança Macabra* (2012), Stephen King buscou explicar a ocorrência do terror tanto em livros literários quanto em filmes e seriados. De acordo com ele, “O terror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar abertamente, aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar emoções que a sociedade nos exige manter sob controle” (KING, 2012, p. 60).

Quanto ao trajeto percorrido pela literatura de terror e considerando-se que contar histórias desse gênero remonta a épocas muito antigas, Lovecraft (1987), afirma que a literatura fantástica começou a fazer parte dos círculos acadêmicos a partir de meados do século XVII e acredita que “o impulso e a atmosfera são tão antigos quanto o homem” (LOVECRAFT, 1987, p. 12). Durante muitos anos a literatura fantástica (de terror, horror, sobrenatural) ficou à margem da sociedade, restringindo-se às populações pobres, que acreditavam em mitos, bruxarias, presságios, entre outros, mas todas essas narrativas emergiram a partir do século XVIII, encontrando um espaço na tradição literária escrita e acadêmica (LOVECRAFT, 1987). A ligação do gênero com a memória é muito antiga, como se percebe na seguinte reflexão:

O terror é um gênero literário riquíssimo, pois mostra ao leitor o que não é convencional em narrativas, mas que está presente em cada um de nós. Todo ser humano, desde a infância, tem vários medos e os alimenta a cada dia, seja por desconhecer algo e persistir na ignorância, seja por vivenciar experiências traumáticas, seja através do medo alheio, que é divulgado e se torna de senso-comum. O medo, a principal sensação

que se tem ao ler um livro de Edgar Allan Poe, de Stephen King ou de H. P. Lovecraft, por exemplo, é uma descarga enorme que causa considerável impacto físico-emocional no indivíduo. Portanto, as mensagens que o texto de terror nos transmite, sejam elas explícitas ou implícitas, serão gravadas irremediavelmente na memória, fazendo-nos muitas vezes até sonhar com tais situações macabras. (BEGHINI, 2010, p.29)

A este artigo caberá explorar como temas comuns aos Contos de Fadas, quando estes ainda não estavam transcritos, como o assassinato, a tortura, o canibalismo e terrores de natureza diversa, e que são próprios da temática do terror, fazem sentido e são atrativos para o público infantil, porque, como citados anteriormente, são temas atrelados à própria condição humana. Lovecraft pareceu compreender bem essa necessidade humana por temáticas ligadas ao terror quando afirma que “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o medo do desconhecido” (1981, p. 45). Para melhor explorar essa temática foi escolhida a versão de *João e Maria* (2014) de Neil Gaiman, obra traduzida, no Brasil, por Augusto Kalil.

### **Literatura Infantil: Entre os valores burgueses e a memória coletiva**

Os primeiros livros produzidos para as crianças são do século XVII, por isso, a muitos autores convém determinar essa época como marco de surgimento de uma literatura endereçada ao público infantil. O conceito de infância se reelaborava na época, de acordo com mudanças sociais que se impunham no período. Segundo ARIÈS (1978, p.42) “na Idade Média considerava-se a infância como um período caracterizado pela inexperiência, dependência e incapacidade de corresponder a demandas sociais mais complexas”. Nessa época, a criança era vista como um adulto em miniatura e, por isso, trabalhava nos mesmos locais, usava as mesmas roupas e já era tratada como adulto. Já no século XVII, surge uma nova visão acerca da infância que carrega uma preocupação com a formação moral e com a sua inserção dos infantes na sociedade.

Ainda segundo ARIÈS (1978, p.45), “a partir do século XVIII, as crianças começaram a ser reconhecidas em suas particularidades”. Essa nova concepção de infância emergia devido a mudanças ideológicas advindas da classe burguesa, que assumia nova função hierárquica na sociedade, daí surgiu também a necessidade de adaptação de uma literatura a esse novo público. Os primeiros textos infantis produzidos foram os Contos de Fadas. Como essas narrativas eram elaboradas para defender o discurso burguês, elas, em sua grande maioria, eram moralistas e de caráter maniqueístas, pois buscavam transmitir os valores da classe dominante daquele momento.

Porém, esses textos, boa parte deles, baseavam-se em pesquisas folclóricas. Os primeiros escritores infantis, como os irmãos Grimm, não criavam, mas tão somente reelaboravam histórias de cunho popular ouvidas de contadores, dando-lhes um verniz próprio, mas mantendo no enredo de seus escritos um caráter literário e folclórico, que expressava a cultura regional da época, não se desvinculando das profundas raízes do passado, das memórias coletivas dos povos, suas tradições e aspirações (COSTA, 1989).

Muito antes mesmo da existência de livros infantis já se contavam histórias às crianças e adultos. Costa (1989, p. 35) destaca que “nos primórdios da humanidade, a literatura já era utilizada, feita de modo informal”, ou seja, não era nomeada como literatura, porém já se manifestava nas transmissões de valores dos povos antigos, por meio de histórias contadas por antepassados. Não existiam ainda livros infantis, porém, as falas dos mais velhos, fossem elas lendas, contos de fadas, folclore, ou até mesmo aquelas criadas da imaginação, eram a representação dos livros que hoje chamamos de Literatura Infantil.

Da vasta produção de histórias populares, a priori oral e de caráter folclórico e, posteriormente, transcritas e adequadas a instituições, é possível explorar uma gama imensa de personagens fictícios que compuseram e continuam a compor o imaginário coletivo da humanidade, diversificando-se, na atualidade, em inúmeros gêneros literários e/ou audiovisuais.

Foi na Europa, entre os séculos XVII e XVIII, propriamente, que se deu a compilação dessas narrativas de tradição oral que circulavam entre os povos da Idade Média e também sua adaptação ao público infantil. Os primeiros livros infantis apresentavam narrativas curtas, daí denominarem-se contos. Esses textos, como citado, adaptavam a ideologia burguesa a histórias e narrações tradicionais, que existiam desde os tempos mais antigos, sendo estas histórias orais em sociedade ágrafas e transmitidas de geração em geração por meio da oralidade (ZUMTHOR 1993, p.80).

A preocupação dos primeiros folcloristas que copilaram todo o material a fim de preservá-lo do esquecimento, já que “a escrita tornava-se preponderante no período em relação à oralidade” (ZUMTHOR, 1993, p.76), foi certamente preservar a memória coletiva, a qual foi preservada, apesar de readequada a uma ideologia.

Foi o francês Maurice Halbwachs que cunhou o termo memória coletiva, a fim de conceituar o fenômeno que surge de uma interação social. O sociólogo observou como as representações coletivas do mundo, incluindo as do passado, tinham suas origens na interação de entidades coletivas desde o início e que não poderiam ser reduzidas a contribuições de indivíduos pois, “eventos e experiências lembrados são raramente constituídos por indivíduos à parte de outros ou de seu grupo social” (HALBWACHS, 2006, p.28).

Para pensar em tais constituições coletivas da memória humana, pode-se apoiar também nas teorias de Bakhtin, segundo as quais os seres humanos são animais que utilizam signos e desenvolvem formas de ação especiais, como falar e pensar, envolvendo uma “combinação não redutível de um agente ativo e uma ferramenta cultural” (BAKHTIN, 2003, p. 223). Isso significa que a evolução do pensamento social não é um processo individual, mas fruto do meio no qual está inserido o indivíduo.

A partir dos estudos de Bakhtin, pode-se destacar que o texto é importante instrumento de mediação para conservação da memória coletiva. Essa noção de texto é desenvolvida por Bakhtin a partir de duas perspectivas. Segundo ele:

Cada texto pressupõe um sistema de signos geralmente compreendido (isto é, convencional dentro de um determinado coletivo), uma linguagem compreendida de modo geral (...). E então por trás de cada texto, há um sistema de linguagem. Tudo no texto que é repetido ou reproduzido, tudo que é repetível ou reproduzível, tudo que pode ser dado fora de um determinado texto (o dado) está em conformidade com esse sistema de linguagem. No entanto, ao mesmo tempo, cada texto (como uma enunciação) é individual, único e não repetível, e aqui reside sua inteira significação (seu plano, o propósito, para o qual ele foi criado) (BAKHTIN, 2003, p. 245)

Pensar a memória coletiva sob a perspectiva bakhtiniana é propício a esta discussão por considerar, em especial, a noção de enunciação em uma dimensão dialógica da atividade discursiva, vista como forma própria e significativa de linguagem humana. Essa concepção de linguagem toma a língua um processo de enunciação sócio-histórico, cuja produção de sentidos se dá em situações de interlocução, procurando estabelecer relações entre o discurso e as condições sociais e históricas de produção.

Tal concepção de linguagem ancora-se em efeitos de sentido que não são únicos, universais, atemporais e convencionais, mas que são expressos entre interlocutores inseridos nas instituições sociais que atuam sobre eles. Segundo essa concepção, a construção dos sentidos se dá via interação; os sentidos não são dados a priori, são construídos durante o ato discursivo, como os contos populares infantis e/ou outras narrativas orais diversificadas, que ainda hoje povoam a memória coletiva e carregam consigo a memória popular e a consciência de inúmeros contextos, por isso acabam por tornar-se um fecundo território de pesquisa acerca da formação dos discursos a partir de uma consciência coletiva, daí um número considerável de pesquisas sobre narrativas orais ter sido desenvolvido nos últimos anos.

Vislumbrando na sociedade burguesa um predomínio da escrita sobre a oralidade e a perda de todo esse aparato cultural e a fim de preservar uma série de contos populares de

origens indeterminadas em uma sociedade que segundo Zumthor (1993, p.80) “se individualizava e que abandonava os hábitos da coletividade, da oratória e das festividades populares”, os folcloristas, assim eram denominados esses autores, pesquisaram e, posteriormente, publicaram uma série de contos adaptados à infância e à juventude. Essas histórias buscavam unir o moralismo, próprio do conservadorismo burguês, que ora se instalava, às histórias populares narradas por pessoas comuns do povo, na ansiedade de preservá-las do esquecimento.

O anseio por atender às demandas dessa nova sociedade, mais a tentativa de se ater ao nacionalismo, outra tendência da época, acabou por dar origem a um gênero literário inovador: os contos infantis. O fato de que essas histórias continuam a ser lidas, readaptadas e ainda atendem a todo um público em pleno século tecnológico, serve para evidenciar como a memória, por meio da linguagem, ainda une o homem a uma consciência coletiva e ancestral. Esta consciência abarca temáticas universais e de interesse existencial, incluindo-se, nesse espectro, as narrativas de terror.

### Neil Gaiman: O Gênero Terror no espectro da infância

Nascido em 1960, na cidade de Portchester, Inglaterra, Neil Gaiman, tem uma carreira heterogênea no mundo da arte literária. Atuou como jornalista, foi crítico de HQs, publicou romances, participou da execução de roteiros cinematográficos. Para o mundo da infância, escreveu obras famosas como *Coraline* (2002), a qual foi adaptada para o cinema e tornou-se mundialmente conhecida, com sucesso de crítica. Apesar da trajetória em todas essas frentes, duas coisas são constantes na produção do autor: a parceria com o ilustrador Dave McKean e o gosto pelo gênero terror.

Muito da produção de Gaiman se ampara na cultura popular, como é o caso de *Bewolf* (2017), antiga lenda nórdica, adaptada pelo autor e o ainda mais renomado *Sadman* (1989), que tornou-o muito popular no mundo das HQs. O mesmo ocorre em sua obra para a infância, na qual sobram referências a narrativas populares e de caráter oral. Em sua obra *João e Maria* (2014), o autor parafraseia o já conhecido Conto de Fadas, atualizado da cultura popular pelos Grimm no século XVIII, mas popular muito antes disso.

Sobre a escolha do gênero de leitura no universo da infância, o autor cita a sua experiência nessa fase: “Eu era o menino com o livro. Agora, tendo dito isso, minha tendência era gravitar ao redor de qualquer coisa fantástica, fosse Ficção Científica, fosse Fantasia, fosse Horror, fossem histórias de fantasmas ou qualquer coisa dentro desse território” (GAIMAN, 2019, p. 3), para exemplificar que crianças leem qualquer gênero e demonstram interesse pelo terror também, Gaiman ainda reitera que “crianças adoram histórias que assustam. Crianças gostam de ter coisas para sentir medo, o medo ensina coisas sobre a humanidade” (GAIMAN, 2019, p. 3).

Por isso, em caminho oposto ao dos Grimm, o autor não economiza nas cenas macabras, sem preocupações com o posterior impacto que estas causariam no leitor infantil, pois ele crê que as crianças, além de preparadas, anseiam por essas narrativas.

Na versão oral, a primeira narrada por Dortchen, uma das fontes dos Grimm, os pais de João e Maria decidem abandonar, na floresta, as crianças. Posteriormente, os Grimm transformam a mãe em madrasta. Há ainda, nessa versão, a presença de um pato amigável que ajuda as crianças em algum momento. O que não existia na história principal. Em outra versão, italiana, o próprio pai em gesto bondoso deixa pistas no chão para o retorno dos filhos.

Nada disso ocorre na narrativa de Neil Gaiman, não há nenhum interesse do autor em poupar os pequenos leitores dos fatos que permeiam a história. A narrativa, inclusive, muito mais detalhada, contribui para que a imaginação das crianças seja ainda mais invadida pela situação insólita vivida pelas personagens. Segundo Gaiman (2019, p. 6), histórias em que todo mundo é feliz e se abraça, não dizem nada sobre “as coisas que nos preocupam”, sobre situações que estão marcadas em nossa consciência coletiva.

Como todo Conto de Fadas, *João e Maria* se passa em um tempo longínquo e indeterminado, a única referência possível é que, na época, houve uma guerra e esse fato causou uma grande fome, que afetou a todos, principalmente aqueles que já pertenciam a classes desfavorecidas, como a família de João e Maria, cujo pai era lenhador.

No parágrafo inicial, temos a descrição do trabalho de um lenhador: cortando árvo-

res, arrumando-as e vendendo-as, em uma prática de trabalho mecânica que lhe dava pouco retorno, o pai empunha o machado contra a frondosa floresta, porque disso dependia sua sobrevivência. Ao fazê-lo, não lhe cabe possibilidade de julgamento moral acerca da profissão, já que dessa atividade depende sua sobrevivência (GAIMAN, 2014).

Logo após, ele se casa com uma moça e nada lhes parecia faltar a princípio, mas logo chegam os filhos: primeiro uma menina, depois um menino. São mais bocas para se alimentar. As crianças não frequentaram a escola e passaram a ser ensinadas em casa, somente com o que lhes seria importante para a vida naquela localidade: viver na floresta, cozinhar, limpar e costurar. Por essa época, já se notava problemas na relação entre os pais porque “a mãe parecia amarga e tinha a língua afiada e o pai às vezes ficava cabisbaixo e ansioso por deixar a casinha onde moravam” (GAIMAN, 2014, p. 7), o que denota uma personalidade submissa do lenhador, mas as crianças não se importavam muito, tinham uma a outra e podiam brincar na floresta.

Apesar de pobres, ainda havia comida no início da narrativa “pão fresco, ovos e repolho cozido na mesa” (GAIMAN, 2014, p.07). O pai, às vezes, quando vendia muita lenha, “ ia à vendinha e comprava carne para a família” (GAIMAN, 2014, p.07). Gaiman não economiza na descrição dos alimentos e demonstra que, apesar de problemas naquela família, o básico para a sobrevivência existia e isso mantinha a situação razoavelmente segura para as crianças, apesar de já apontar logo no início da narrativa algumas fraturas na relação do casal.

Mas, inesperadamente veio a guerra, e a família foi acometida pela fome. Em entrevista, Gaiman se refere à fome como algo corrosivo e que cria necessidades que podem demonstrar “a nossa natureza, e nossa fragilidade” (GAIMAN, 2019, p. 5). Isso logo ocorre àquela família, cuja rotina será modificada de acordo com as necessidades alimentícias que ora se apresentavam, a preocupação com a alimentação sempre foi constante na Idade Média e ainda representa fator de stress para muitas camadas populacionais, sendo este um medo que ronda a história humana desde os primórdios.

A mãe, perante o confronto com a fome, opta pelas necessidades pessoais relativas a própria sobrevivência, decide, assim, que as crianças terão de ser afastadas da casa, uma vez que não há o bastante para todos (GAIMAN, 2014). A decisão é abandoná-las na floresta. Essa prática não se restringe a Contos de Fadas, em determinado momento da história, mais propriamente no período medieval, existiram inúmeros relatos de pais que optaram pelo abandono dos filhos em florestas, quando confrontados com a fome. Apesar de chocante para o pai, a mãe é muito pragmática ao argumentar “ Somos quatro \_ disse a mãe. \_ Quatro bocas para alimentar. Se continuarmos assim, vamos todos morrer. Sem as bocas a mais, eu e você teremos uma chance” (GAIMAN, 2014, p. 14).

Apesar de relutante, o pai acaba convencido pelo racionalismo dos argumentos, mesmo que essa linha de pensamento seja extremamente cruel. Essa passagem confronta uma certa lógica que se quer incutir aceca da entrega amorosa irrestrita dos pais aos filhos, fruto de uma ideologia burguesa. O enredo ataca essa linha de pensamento ao demonstrar que o amor aos filhos pode ser simplesmente uma projeção narcísica do inconsciente, mas não um amor profundo e de entrega total, é o que ocorre à mãe que, ao perceber a própria vida em risco, decide abrir mão dos filhos, porque “sempre existe a possibilidade de ter mais filhos” (GAIMAN, 2014, p.15).

João tem fome, e por esse motivo não consegue dormir, foi nesse momento que ouviu a conversa entre os pais, ele sabia que seria abandonado. Mas o fato lhe parece tão cruel que decide não contar a Maria, quando a irmã avisa-lhe que o pai os levaria a um passeio na floresta. O sentimento de terror que sobrevém ao menino ao perceber o iminente abandono pode ser sentido também no modo como ele abafa as próprias palavras. Ele corre até um rio e pega pedrinhas, com elas marca o caminho para a tentativa de retorno. Depois de abandonados conseguem voltar à casa uma vez. Porém, o menino sabia, os pais voltariam a abandoná-los (GAIMAN, 2014).

Gaiman afirma que uma das coisas que mais lhe atrai nos Contos de Fadas é o fato de que são histórias muito duradouras, muito disso ocorre devido lidarem com questões relacionadas à existência, à condição humana, superando, em sua trama discursiva, qualquer ide-

ologia que lhes queira utilizar como objeto de construção de determinado discurso. No caso, o abandono dos pais não coincide com o que se quer apregoar acerca do amor irrestrito dos pais aos filhos, principalmente a partir de uma ideologia burguesa muito apregoada a partir do século XVIII.

Segundo Todorov (1981, p. 92): “Sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano.” Os contos de Fadas, por manterem características originais de uma memória coletiva, são capazes de, ainda na infância, levar o leitor a reflexões desse nível, daí o interesse das crianças por esses textos, elas sabem, mesmo inconscientemente, que essas histórias, por mais que tenham sido manipuladas por determinadas ideologias, não estão tentando enganá-las.

Abandonados novamente na floresta à própria sorte, os irmãos ainda tentam um retorno que se mostra impossível, visto que a pista deixada era alimento, pedacinhos de pães devorados pelos pássaros, e como disse Maria “\_ As criaturas da floresta também estão com fome” (GAIMAN, 2014, p. 28), o que já demonstra que a menina está consciente de que, na posição que ocupa no momento, ela e o irmão também passam a ser alimento. Essa constatação implícita na fala da menina, já sinaliza para as possibilidades macabras que este abandono permitirá. Ainda abalados, os irmãos dormem abraçados aquela noite na floresta, deitados ao pé de um carvalho, sobre uma cama de folhas secas (GAIMAN, 2014).

O carvalho é uma árvore rica em significados. Um símbolo da sabedoria e da força física e moral, com o seu tronco robusto e as suas folhagens espessas, o carvalho representa a árvore por excelência, o centro e o eixo do mundo. O carvalho teve uma íntima relação com o povo germânico desde idades não registradas que se perdem no tempo. Na tradição alemã, esta árvore era sagrada devido à longevidade: vivendo mais de mil anos e produzindo uma madeira das mais resistentes do mundo. O carvalho, em todos os tempos e lugares, foi sinônimo de força. Sobreviver sozinhos naquela noite já delinea, em partes, a personalidade das crianças que, assim como o carvalho, são fortes. Mas os percalços estão apenas no início e ainda lhes caberão muitos desafios, agora no campo do fantástico, o que vem a tornar a narrativa ainda mais pesada (LE GOFF, 1990).

Ao acordar, depois daquela noite, as crianças sentem um cheiro delicioso, que lhes despertou ainda mais a fome, mas também a curiosidade. Ao se aproximarem cada vez mais daquele cheiro, encontram a casinha, toda ela, cheia de doces, do piso ao teto. Essa estranha moradia parece ser habitada por uma anciã (GAIMAN, 2014). O encontro da casa de doces e a boa acolhida por uma velha que, posteriormente, vem a se tornar uma bruxa são momentos clássicos da história, presentes em todas as versões conhecidas do conto. Essa aparição inesperada faz com que a história invada o campo da literatura fantástica.

Todorov afirma que “Todo o fantástico é uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (1981, p.161), encontrar a casa de doces, em meio a uma floresta, apesar de regozijar as crianças causa-lhes medo, pois aquilo é estranho e espantoso. Enquanto mordiscavam a casa não responderam a voz que lhes chamava “pois estavam com medo e com a boca cheia (GAIMAN, 2004, p. 33), prova do impacto causado pela estranheza do contexto. Ainda segundo Todorov (2010), o fantástico só não será fantástico se tiver alguma explicação racional. Se conseguirmos explicar algum acontecimento através de uma lógica racional e científica não é possível o fantástico, pois para este não se encontra explicação lógica consistente. Esse gênero também se localiza entre o real e o irreal.

A velhinha os acolhe. Em muitas versões, ela é apresentada como uma bruxa, o que vem ao encontro do pensamento medieval, que buscava na imagem dessa figura a representação do mal. Gaiman não usa essa estratégia, prefere trabalhar o antagonismo que gera a imagem de um ser humano frágil e aparentemente bondoso, mas capaz, em oposição ao que aparenta, de infringir grande tortura às personagens.

Ao entrar na casa, a mulher cita o fato de que não havia carne, mas que um dia houvera, e que a sorte estava mudando “\_ Ainda assim, crianças \_disse ela \_ vocês me dão esperança. Acho que sua vinda e sinal de boa sorte. Talvez tenhamos carne de novo” (GAIMAN, 2014, p. 24). Após adormecerem, ao acordarem os irmãos já estão presos: Maria amarrada a uma mesa



pela perna, João trancafiado em uma jaula no estábulo. Mais forte do que aparentava, a mulher havia dopado as crianças e prendeu-as durante a noite (GAIMAN, 2014).

Fica claro, na versão de Gaiman, a possibilidade iminente do canibalismo, aquela velhinha come gente. Entender que a natureza humana pode ser canibalesca é algo macabro do ponto de vista da cultura europeia, essa história, certamente é o primeiro contato da criança com a ideia de que o ser humano é feito de carne, logo, comida em potencial. E isso é muito forte, mas não impossível no campo da realidade.

João é o primeiro a ser preso e cuidado diariamente para ganhar peso, “a velhinha o alimentava com bolos, batatas e compotas de frutas. Trazia pudins de todo tipo, além de cremes, mingaus, massas e pães (GAIMAN, 2014, p. 38), porém supera o terror, desse sentimento iminente da morte, a situação de tortura a qual é imposta aos dois, principalmente o fato de terem sido separados, primeiro momento em que isso ocorre na narrativa, pois por mais cruel que tenha sido a postura dos pais, eles foram abandonados juntos, sempre teriam um ao outro.

Os momentos em que estiveram cativos na casa da velha são absolutamente aterrorizantes e, neste ponto, temos a relação com o terror, uma vez que essa literatura possui como função primordial causar o sentimento tão comumente relatado por Lovecraft (1987): o medo. E, nesse caso, se trataria do medo em seu estado mais psicológico; um tipo de horror secreto que acomete a todo do ser humano, inclusive a criança.

A crueldade imposta a cada criança difere, Maria é obrigada “a trabalhar na casa, fazendo limpeza, e, se a menina não obedecesse depressa, a velha batia nela e a chamava de várias coisas horríveis” (GAIMAN, 2014, p. 38), em uma rotina cotidiana de humilhações. Enquanto ficava amarrada na casa, Maria pensava no irmão, que, trancado, recebia a visita da velha, era alimentado e engordava. Ao pedir para ver o dedo do menino e sentir se ele ganhara peso, o menino entregava um osso e ela ficava todo dia mal-humorada, porque cega não enxergava que o menino se tornava roliço (GAIMAN, 2014). Diversas passagens, a partir do momento em que as crianças estão presas pela velha, referem-se a ossos. A mais enfática, o osso que o menino guarda consigo e entrega todos os dias à mulher para que ela observasse se ele tem ganhado peso.

Maria sabiamente fingia-se incapaz, o que fez a velha falar demais acreditando que a menina possuía algum tipo de atraso cognitivo. Certo dia, disse-lhe que iria esquentar o forno, e quando ele estivesse bastante quente “vamos assar seu irmão \_ Mas não fique triste. Eu lhes darei os ossos dele para mastigar” (GAIMAN, 2014, p.42). A liberdade de Maria depende de um ato de coragem e isso ocorre quando ela empurra a velha forno adentro, trancando-a ali para que queime viva. Ela fica fora do forno, olhando atenta até que os gritos da mulher cessem. Essa postura indica que Maria age como um sujeito que se autoafirma, que consegue ultrapassar obstáculos sem nenhum auxílio e isso é uma das características da literatura fantástica (TODOROV, 1987).

Ela logo liberta o irmão e eles se “abraçaram com força sob a luz do sol” (GAIMAN, 2014, p. 46), imagem que se opõe à escuridão que cercou a narrativa até aquele momento. O jogo entre o dia e a noite, o claro e o escuro são instrumentos frequentes do fantástico também. Gaiman (2019) afirma que uma das razões de se narrar histórias macabras para crianças é mostrar algo obscuro que pode ser vencido, e isso tem de ser dito, a fim de que isso seja compreendido pelos pequenos.

Ao abrirem um baú que encontraram na casa da velha perceberam que ali havia roupas, anéis, chapéus, luvas e toda sorte de vestimentas de pessoas que por ali passaram e não tiveram a mesma sorte que eles. Eles aproveitam para se enfeitar e se vestir com todos aqueles apetrechos, e saíram carregados de joias das pessoas que por ali passaram e nunca saíram (GAIMAN, 2014). Simbolicamente, vestir-se com essas roupas representa a vitória da vida sobre a morte.

As crianças tentam retornar para casa e depois de atravessarem alguns locais, dos quais memorizavam alguma coisa, reencontram o pai, que as recebe surpreso e feliz. A mãe morrera logo que elas sumiram. O pai mostra-lhes o túmulo no jardim e afirma tê-lo “cavado com as próprias mãos” (GAIMAN, 2014, p. 48). A causa da morte é incerta e atribuída a três possíveis razões ou “porque algo a devorou por dentro, ou de fome ou de raiva, ou por ter

perdido os filhos” (GAIMAN, 2014, p. 50), o que não comprova um possível arrependimento.

A partir dali nada mais lhes falta, vivem dos luxos do tesouro da velha, crescem, se casam e fazem belas festas que engordam os convidados “Os convidados das festas comeram tantas coisas deliciosas que seus cintos rasgaram e a gordura de carne escorreu por seus queixos (GAIMAN, 2014, p. 51). É a vitória da fartura sobre a fome. A felicidade das crianças passa a ser também a nossa. Eco (2003, p. 21) diz que “qualquer que seja a história que estejam contando, contam, também, a nossa e por isso nós os lemos e os amamos”.

Esse final só foi possível, porque as crianças foram fortes o bastante para enfrentar o próprio medo. A leitura de obras como essas, segundo Gaiman, prepara os jovens leitores para os desafios futuro, pois segundo ele se você for protegido de coisas obscuras, não terá nenhuma proteção quando elas aparecem (GAIMAN, 2019).

### Considerações Finais

Escrever literatura de qualidade para crianças sempre envolveu a identificação de aspectos autênticos da realidade, além da criação de mundos imaginários (Lajolo, 2004, p. 74), a despeito disso, muitos ainda pretenderam transformar o fazer literário para a infância em canal de discurso de determinados valores ideológicos, assim utilizados para podar a criticidade dos pequenos, limitando-lhes a imaginação.

Seguindo uma tendência que pretende encarar o gênero literatura infantil como qualquer outro e o leitor criança como ente capaz de refletir acerca de quaisquer temáticas, há autores que investem em uma literatura mais robusta para essa faixa etária. Neil Gaiman é um deles.

Ao explorar o terror por meio de passagens macabras, sejam elas ocorridas na realidade ou na fantasia, o autor convida os leitores, mesmo os bem pequenos, a viajar em um imaginário moldado pela consciência coletiva através dos séculos, que emerge em meio a histórias fantasiosas, porém amparadas em fragilidades e anseios reais.

Essas histórias, como a explorada neste trabalho, independente das passagens mais obscuras ou insólitas, preparam a criança para a compreensão mais apurada da vida em sociedade e de seus perigos que, mesmo que vestidos com outras roupagens, existem em qualquer tempo.

Essa seja, muito provavelmente, a razão para as histórias de terror fazerem tanto sucesso entre crianças e adolescentes e serem porta de entrada de muitos deles no mundo da leitura: os pequenos compreendem, por meio desses textos, a força da palavra como guia em meio a difícil arte da sobrevivência. Lajolo (2004, p. 174) diz que “crianças usam histórias para escapar ou reafirmar aspectos de suas vidas reais”, e isso, provavelmente, ocorre após a leitura do conto clássico aqui apresentado, o emprego da subcategoria terror não rebaixa em nada a narrativa, uma vez que esse tipo de texto também carrega consigo recursos capazes de prender a atenção dos leitores iniciantes, sendo um tipo de leitura ideal para a formação leitora.

### Referências

ARIÈS, P. **História social da infância e da família**. Tradução: D. Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1978

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. (Trad. de Yara Frateschi Vieira). 3. ed. São Paulo/Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999

BEGHNINI, M. (30 de Março de 2010). **A Literatura de Terror e a Comunicação**. Disponível em: the boy with the blues: <http://theboywiththeblues.blogspot.com/2010/03/literatura-de-terror-e-comunicacao.html>. Acesso em 12 de Março de 2020

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. (Trad.) Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006

COSTA, Isabel Alves. BAGANHA, Filipa. **Lutar Para Dar Um Sentido À Vida: Os contos de fadas na educação de infância.** Portugal: Edições Asa, 1989

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 2003

GAIMAN, N. **Entrevista concedida a Cental.42.** 20 de Agosto de 2019. Entrevista concedida a Jerri Dias. Disponível em: <https://central42.com.br/novo/neil-gaiman-entrevista/>. Acesso em: 13/04/2020.

GAIMAN, N. **João e Maria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

KING, Stephen. **Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero.** (Trad.) IBAÑEZ, Louisa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012

LAJOLO, Marisa. Monteiro Lobato: **um brasileiro sob medida.** São Paulo: Moderna, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Unicamp, 1990.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura.** (Trad.) LINKE, João Guilherme. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1987. Disponível em: <https://docero.com.br/>. Acessado em: 11 fev. 2020.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** (Trad.) CASTELLO, Maria Clara Correa. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval.** Tradução de FERREIRA, Jerusa Pires; PINHEIRO, Amálio. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em 21 de junho de 2020.  
Aceito em 15 de setembro de 2020.