

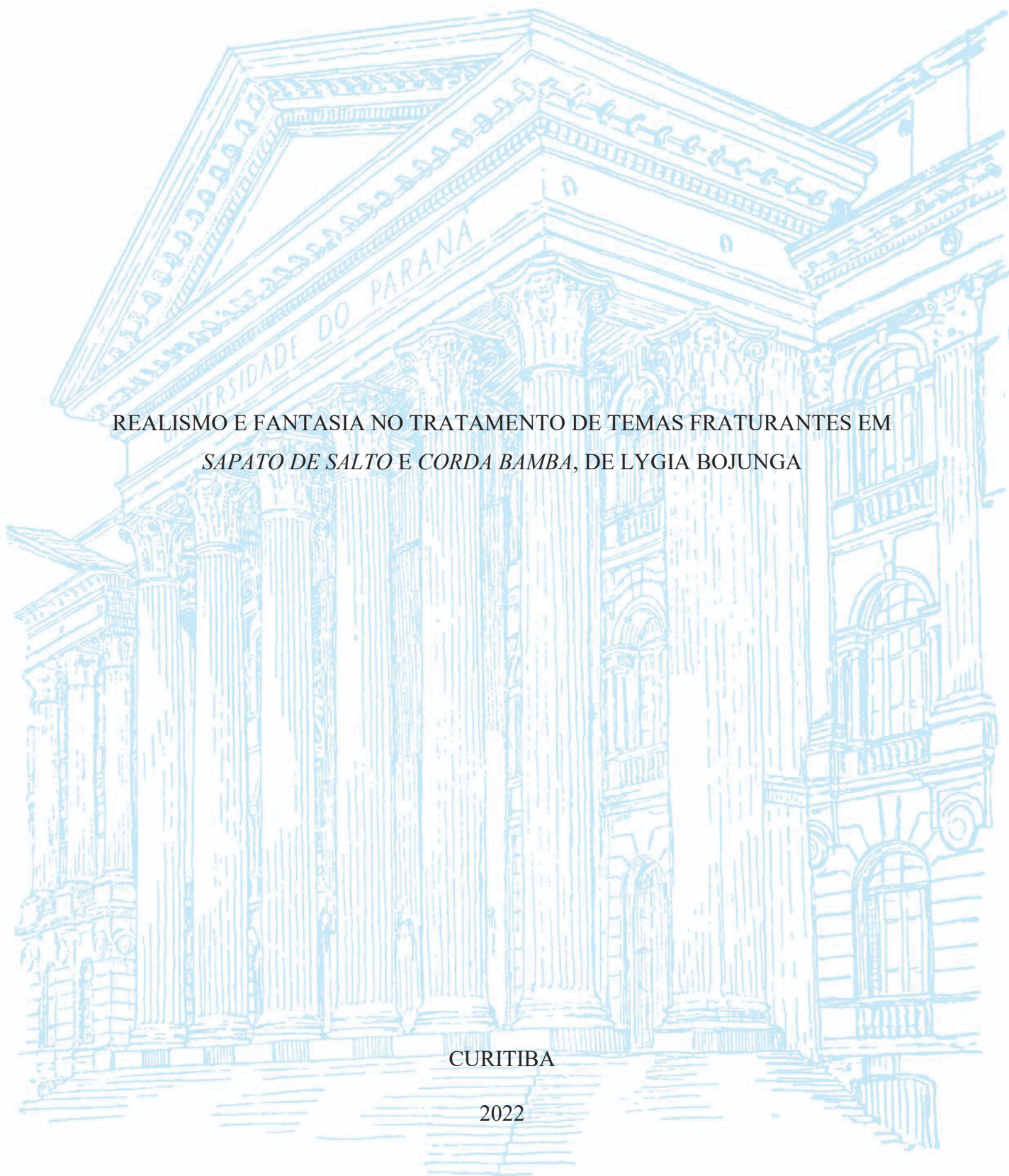
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CARMINA MONTEIRO RIBEIRO

REALISMO E FANTASIA NO TRATAMENTO DE TEMAS FRATURANTES EM  
*SAPATO DE SALTO E CORDA BAMBA*, DE LYGIA BOJUNGA

CURITIBA

2022



CARMINA MONTEIRO RIBEIRO

REALISMO E FANTASIA NO TRATAMENTO DE TEMAS FRATURANTES EM  
*SAPATO DE SALTO E CORDA BAMBA*, DE LYGIA BOJUNGA

Dissertação apresentada ao curso de Pós Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Milena Ribeiro Martins

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Ribeiro, Carmina Monteiro

Realismo e fantasia no tratamento de temas fraturantes em  
*Sapato de salto e Corda bamba*, de Lygia Bojunga. / Carmina  
Monteiro Ribeiro. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação em Letras) – Universidade Federal do  
Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Milena Ribeiro Martins

1. Bojunga, Lygia, 1932-. 2. Literatura infantojuvenil - Brasil.  
3. Fantasia na literatura. 4. Realismo na literatura. I. Martins,  
Milena Ribeiro, 1973-. II. Universidade Federal do Paraná.  
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **CARMINA MONTEIRO RIBEIRO** intitulada: **REALISMO E FANTASIA NO TRATAMENTO DE TEMAS FRATURANTES EM SAPATO DE SALTO E CORDA BAMBA, DE LYGIA BOJUNGA**, sob orientação da Profa. Dra. MILENA RIBEIRO MARTINS, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Março de 2022.

Assinatura Eletrônica

25/03/2022 13:52:37.0

MILENA RIBEIRO MARTINS

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

25/03/2022 12:49:34.0

ELISA MARIA DALLA-BONA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ )

Assinatura Eletrônica

25/03/2022 12:46:09.0

CÉLIA REGINA DELÁCIO FERNANDES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS)

Dedico esta dissertação aos meus pais, Orlando e Alessandra, aos meus avós, Elce, Durval (*in memoriam*) Suzana e Jader, e ao meu amor Antonio, que não soltaram minha mão nem por um segundo.

Também a dedico à minha querida orientadora, Milena, com quem muito aprendi e em quem muito me inspirei durante todo o meu percurso acadêmico.

## AGRADECIMENTOS

À minha mestra, Milena Ribeiro Martins, por todas as aulas, projetos, reuniões, leituras e releituras, reflexões, correções e orientações. Também pela compreensão, motivação e inspiração. Que privilégio foi ser sua aluna e orientanda!

À minha família, pelas oportunidades a mim dadas e pelo apoio e amor incondicionais. Em especial ao meu pai, que passou fins de semana ao meu lado no escritório, me motivando e me orientando na reta final da dissertação. Obrigada por sempre acreditarem em mim e por não medirem esforços para me ajudar.

Ao meu amor, Antonio, por me levantar quando caí e por estar ao meu lado em cada passo dado. Obrigada pelo companheirismo tanto nas dificuldades quanto nas vitórias. Você é minha rocha e meu orgulho.

Às minhas amigas e mestres Ana Laura e Bárbara, por ouvirem e acolherem minhas reclamações com empatia e por me tranquilizarem no desespero. Também pelo carinho e amizade que demonstram sempre que podem. Contem comigo sempre!

Às minhas amigas Renata, Nana e Ane, por se preocuparem comigo e se colocarem à disposição nos momentos difíceis, assim como por estarem presentes nos momentos de descontração que recarregaram minhas energias diversas vezes. Vocês são mulheres fascinantes!

Aos meus amigos e colegas Kika, Chris, Angela e Alessandra, que me fortaleceram com palavras de incentivo, acolhimento, caronas, abraços e risadas.

Ao Amendoim, amigo fiel que acalmou meu coração na reta final da dissertação e trouxe a alegria que eu precisava para continuar.

À UFPR, que me proporcionou uma formação de excelente qualidade desde a graduação, assim como o contato com professores maravilhosos e as amizades que levarei para a vida.

Ao CNPq, pela bolsa concedida nos seis meses finais da dissertação.

*Nos livros as crianças querem que lhes demos cartolas - coisas mais altas do que elas podem compreender. Isso as lisonjeia tremendamente. Mas se o tempo inteiro as tratamos puerilmente, elas nos mandam às favas.*

(carta que Monteiro Lobato enviou a Godofredo Rangel de São Paulo, em 15.7.1945. Fundo Monteiro Lobato. Cedae-IEL-Unicamp. Mlb 3.1.00187 cx4)

## RESUMO

Nesta dissertação, fazemos uma análise literária do tratamento dado por Lygia Bojunga aos temas fraturantes — ou seja, temas considerados tabus, como morte, luto, suicídio, estupro e prostituição — presentes nas obras *Sapato e Salto* e *Corda Bamba*. Para tanto, abordaremos questões essenciais da literatura infantil e juvenil e da infância, como suas definições, funções e influências. Depois, trataremos do impacto do uso de fantasia e de realismo nessa literatura e de seus desdobramentos no desenvolvimento e na desvalorização desse gênero literário. A partir dessas discussões, analisaremos as obras *Sapato de Salto* e *Corda Bamba* no que diz respeito ao enredo, à ambientação, às vozes narrativas, às personagens, à linguagem e aos aspectos temáticos de cada livro. Por meio dessas discussões e análises, pretendemos evidenciar o tipo de tratamento dado por Lygia Bojunga aos temas fraturantes nas obras escolhidas (ora mais realista e cru, ora mais simbólico e onírico) e o potencial efeito desse tratamento — suscitar empatia no leitor.

Palavras-chave: Lygia Bojunga. Literatura infantil e juvenil. Temas fraturantes. *Sapato de Salto*. *Corda Bamba*.



## ABSTRACT

In this dissertation we will analyze the treatment given by Lygia Bojunga to the fracturing themes — that is, themes considered taboo, such as death, mourning, suicide, rape and prostitution — present in the works *Sapato de Salto* and *Corda Bamba*. To do so, we will address essential issues of children's literature and childhood, such as their definitions, purposes and influences. Afterwards, we will deal with the impact of the use of fantasy and realism in this literature and its consequences in the development and devaluation of this literary genre. From these discussions, we will do literary analyses of the works *Sapato de Salto* and *Corda Bamba* regarding the plot, setting, narrative voices, characters, language and thematic aspects of each book. Through these discussions and analyses, this dissertation intends to highlight the type of treatment given by Lygia Bojunga to fracturing themes in the chosen works (sometimes realistic and raw, sometimes symbolic and dreamlike) and their potential effect when it comes to empathy awakening.

Keywords: Lygia Bojunga. Children's literature. Fracturing themes. *Sapato de Salto*. *Corda Bamba*.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>11</b>
<b>1 SOBRE A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E A INFÂNCIA.....</b>	<b>18</b>
1.1 Definições de infância e de literatura infantil e juvenil.....	21
1.2 A dicotomia realidade <i>versus</i> ficção na literatura infantil e juvenil.....	25
1.2.1 A ascensão do novel e o aceno para uma literatura infantil e juvenil.....	26
1.2.2 Então fantasia é coisa de criança e realismo é coisa de adulto? .....	30
1.2.3 A conveniência educativa e formadora do realismo e da fantasia.....	33
1.2.4 Lygia Bojunga transitando entre a fantasia e a realidade.....	39
1.3 Algumas análises sobre a obra de Lygia Bojunga.....	42
<b>2 ANÁLISE DE <i>SAPATO DE SALTO</i>.....</b>	<b>52</b>
2.1 A história de Sabrina.....	52
2.2 Ambientação e ritmo da narrativa.....	54
2.3 A narrativa interior e exterior.....	60
2.4 Desdobramentos das personalidades.....	63
2.5 As marcas da oralidade e outros recursos linguísticos.....	66
2.6 O tom realista da obra.....	68
<b>3 ANÁLISE DE <i>CORDA BAMBA</i>.....</b>	<b>71</b>
3.1 A história de Maria.....	71
3.2 Espaço e tempo entre o real e o surreal.....	76
3.3 Recursos narrativos.....	80
3.4 A construção das personagens.....	82
3.5 A linguagem coloquial e metafórica.....	85
3.6 O tom simbólico e onírico da obra.....	85
3.7 O fraturante em <i>Corda Bamba</i> .....	87
<b>A DOLOROSA REALIDADE E A POÉTICA FANTASIA DE LYGIA BOJUNGA.....</b>	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>95</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

### Preâmbulo

Meu interesse por Literatura Infantil e Juvenil vem desde meus tempos de Magistério (que cursei de 2009 a 2011 no Colégio Sagrado Coração de Jesus, em Curitiba, Paraná), onde tive contato com o ensino de crianças de Berçário, Educação Infantil e anos iniciais do Ensino Fundamental, assim como com disciplinas e estágios que promoveram atividades de contação de histórias e, com isso, um maior contato com livros para estas faixas etárias. Já nessa época comecei minha coleção de livros infantis e juvenis para meu acervo pessoal, comprando muitos livros de Eva Furnari, minha autora favorita até então.

Depois do Magistério iniciei, ao mesmo tempo, o curso de Licenciatura em Letras Português/Inglês na Universidade Federal do Paraná e meu primeiro emprego, em uma livraria especializada em literatura infantil, chamada Navegadores. Já no primeiro semestre de faculdade, me aventurei em uma disciplina optativa com a professora Milena Martins (que orienta esta dissertação) sobre a obra de Monteiro Lobato (o que só descobri na primeira aula, pois o nome da disciplina era genérico, não dizia nada sobre o autor). O primeiro livro que lemos foi *Urupês*, que eu tinha lido havia pouco tempo para o vestibular e detestado, pois pouco havia entendido e a leitura não havia sido bem mediada pelo meu então professor de português. Na primeira aula minha opinião mudou completamente: a mediação foi tão bem feita que tudo começou a ficar mais claro, a leitura ficou mais fluida, o vocabulário passou de difícil para irônico e engraçado... Uma fã de Lobato começava, ali, a ser criada.

Mais para o final da disciplina sobre Lobato, lemos a obra infantil do autor. Foi meu primeiro contato com os livros do Sítio do Picapau Amarelo, que eu só conhecia através do programa de TV. Nunca vou esquecer a minha primeira leitura de *Reinações de Narizinho* (1947): foi mágica. Me senti uma criança deslumbrada lendo e descrição do vestido de noiva que Dona Aranha fez para Narizinho:

Era um vestido que não lembrava nenhum outro desses que aparecem nos figurinos. Feito de seda? Qual seda nada! Feito de cor — e cor do mar! Em vez de enfeites conhecidos — rendas, entremeios, fitas, bordados, plissês ou vidrilhos, era enfeitado com peixinhos do mar. Não de alguns peixinhos só, mas de todos os peixinhos — os vermelhos, os azuis, os dourados, os de escamas furta-cor, os compridinhos, os roliços como bolas, os achatados, os de cauda bicudinha, os de olhos que parecem pedras preciosas, os de longos fios de barba movediços — todos, todos!... Foi ali que Narizinho viu como eram infinitamente variadas a forma e a cor dos habitantes do mar. Alguns davam idéia de verdadeiras jóias vivas, como se feitos por um ourives que não tivesse o menor dó de gastar os mais ricos diamantes e opalas e

rubis e esmeraldas e pérolas e turmalinas da sua coleção. E esses peixinhos-jóias não estavam pregados no tecido, como os enfeites e aplicações que se usam na terra. Estavam vivinhos, nadando na cor do mar como se nadassem n'água. De modo que o vestido variava sempre, e variava tão lindo, lindo, lindo, que a tontura da menina apertou e ela pôs-se a chorar. (LOBATO, 2019, p. 94.)

Com a disciplina sobre Lobato e o trabalho na livraria, minha paixão pela literatura infantil e juvenil apenas cresceu e meu acervo se expandiu. Conheci novos autores, novas editoras, novos contadores de histórias. Na faculdade, também fiz uma disciplina optativa sobre Literatura Infantil e Juvenil com a prof. Milena, onde lemos contos de fadas europeus, *Pinóquio*, *Huckleberry Finn*, *White Fangs*, mais Lobato e muito mais. Foi quando tive meu primeiro contato com teóricos da Literatura Infantil e Juvenil e comecei a pensar que ali estava meu maior interesse nas Letras.

Além das disciplinas e do trabalho na livraria, participei do PIBID (Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência), mais uma vez sob a orientação da prof. Milena Martins, com o projeto Formação de Leitores: Integrando Sala de Aula e Biblioteca<sup>1</sup>, em que trabalhamos em prol de um maior acesso e interesse dos alunos e professores em relação à biblioteca escolar e o acervo do PNBE, usando livros de lá em sala de aula. Lembro que lemos *Reforma da Natureza*, de Monteiro Lobato, com uma das turmas de sexto ano e que foi relatada pela bibliotecária uma maior procura por livros do autor depois de nossa intervenção.

No meu trabalho de conclusão de curso, enfim, resolvi estudar a literatura infantil e juvenil de Roald Dahl, um autor por quem me interessei no PIBID ao ler pela primeira vez *James e o Pêssego Gigante* (1961). Tentei, nesse trabalho, mostrar que o conjunto da obra do autor poderia ser considerada como contos de fadas modernos. Depois de formada, descansei da academia por alguns anos: fiz um intercâmbio, viajei, trabalhei como bibliotecária, contadora de histórias e professora de inglês, até que, em 2019, veio a ideia do Mestrado. Não tive dúvidas de que meu mestrado seria em literatura infantil e juvenil e, na época, muito me interessavam temas polêmicos nos livros para crianças. Já havia lido e amado algumas obras

---

<sup>1</sup> "Este projeto teve o objetivo de contribuir com a melhoria da qualidade da educação básica por meio de atividades em prol da FORMAÇÃO DE LEITORES. Para isso, usamos acervos bibliográficos distribuídos pelo MEC às escolas públicas, por meio do PROGRAMA NACIONAL BIBLIOTECA DA ESCOLA (PNBE). Se o uso puro e simples dos acervos não é garantia de qualidade, pretendeu-se que a sua conquista se desse também e sobretudo pela dupla orientação recebida pelos estudantes (na Universidade e na Escola). Buscando integrar o estudante universitário com o sistema educacional brasileiro, este projeto promoveu sua inserção em outros espaços para além da sala de aula — notadamente a biblioteca, sem a qual a formação de leitores fica comprometida. Os bolsistas atuaram nas salas de aula e nas bibliotecas, em aulas de Língua Portuguesa, usando livros do acervo do PNBE." (in <http://lattes.cnpq.br/4184170093853155>)

de Lygia Bojunga. Duas haviam chamado mais minha atenção: *Corda Bamba* e *Sapato de Salto*.

Em *Corda Bamba*, chamou minha atenção a naturalidade com que os temas da morte e do luto eram ficcionalizados para jovens leitores, assim como a sensibilidade da linguagem utilizada e as imagens mentais suscitadas pelo texto, muito alegóricas. Em *Sapato de Salto*, foi a forma aparentemente crua com que temas difíceis (ou fraturantes) apareciam, diferente de qualquer livro juvenil (esta classificação será discutida neste trabalho) que eu já havia lido. Então, veio a ideia de estudar com mais profundidade os recursos da literatura infantil e juvenil, os temas fraturantes nessas obras de Lygia Bojunga, as fronteiras entre literatura infantil, juvenil e adulta, e as obras mencionadas.

## Contexto

Livros infantis e juvenis de autores renomados têm sido, com cada vez mais frequência, alvos de censura e ataques por pais, professores e políticos. Um caso recente, do ano de 2018, aconteceu com o livro *O menino que espiava pra dentro* (1983), de Ana Maria Machado, que foi acusado por pais de incitar o suicídio de seus leitores (AUTRAN, 2018). Esse episódio se deu por conta de uma passagem em que o personagem principal — um menino chamado Lucas — come uma maçã para ingressar no mundo dos sonhos, metáfora utilizada para dizer, poeticamente, que a criança entrava no mundo da imaginação. A autora, em uma fala na Biblioteca Pública no Paraná, no dia 13 de agosto de 2019, disse que tal episódio a afetou tanto que não sabia se continuaria escrevendo, além de confessar que, em relação às pessoas que promoveram a polêmica: “eles conseguiram o que a Ditadura não conseguiu” (informação verbal). Outra polêmica, que ocorreu no mesmo ano, foi em relação à obra *Meninos sem pátria* (1987), de Luiz Puntel. O livro foi suspenso em um colégio do Rio de Janeiro após pressão dos pais, que alegavam que a obra estimulava o comunismo ao mostrar uma família de um jornalista que foi exilada na época da Ditadura Militar, supostamente enaltecendo a ótica da esquerda em detrimento da militar (GOMES, 2018).

A reivindicação de recolhimento e de suspensão do uso escolar de certos livros destinados ao público infantil e juvenil mostra que o movimento da censura ainda é muito forte na sociedade brasileira (BRENMAN, 2012), que frequentemente assume que falar sobre um determinado assunto é fazer apologia a ele. Lygia Bojunga, a autora que enfoco nesta

pesquisa, teve seu livro *A Bolsa Amarela*<sup>2</sup> chamado de *lixo ideológico* pelo vereador Clayton Silva (PSC) em uma postagem nas redes sociais (OLIVEIRA, 2020). No livro, a personagem principal, Raquel, entra em um conflito interior e familiar ao reprimir três vontades que ela esconde na tal bolsa amarela: a de ser *gente grande*, a de *ter nascido menino* e a de *se tornar escritora*. A sinopse do livro, na quarta capa, sugere uma leitura minimamente contextualizada:

A partir dessa revelação — por si mesma uma contestação à estrutura familiar tradicional em cujo meio “a criança não tem vontade” — essa menina sensível e imaginativa nos conta de seu dia-a-dia, juntando o mundo real da família ao mundo criado por sua imaginação fértil e povoado de amigos secretos e fantasias. (BOJUNGA, 2013, contracapa)

No primeiro capítulo do livro, em uma conversa com seu irmão, a menina confessa seu desejo de ter nascido homem por conta dos privilégios que ela lista: para serem chefes nas brincadeiras, são sempre os meninos os escolhidos; se ela quer jogar futebol ou soltar pipa, lhe dizem que são coisas de homem; eles são os chefes de família; para resolver casamento, são sempre os homens que dão a palavra final. E ela resume com “A gente tá sempre esperando vocês (meninos) resolverem as coisas pra gente. Você quer saber de uma coisa? Eu acho fogo ter nascido menina.” (BOJUNGA, 2013, p. 17). O vereador e os pais que o contataram alegam que o livro aborda *ideologia de gênero* e que, por isso, deveria ser tirado de circulação.

O termo *ideologia de gênero* foi popularizado pela polêmica do “kit-gay” (MOTA, 2020), fomentada por Jair Bolsonaro (PSL) e seu filho, o deputado federal Eduardo Bolsonaro, durante a campanha presidencial em 2018. Tal termo nomeou o medo que muitas famílias brasileiras têm de que seus filhos se tornem homo ou transsexuais influenciados pelo contato com materiais que retratam tais manifestações de gênero e sexualidade. A vontade de Raquel (de ter nascido menino) foi, portanto, completamente descontextualizada e os papéis dos gêneros masculino e feminino foram confundidos com *ideologia de gênero*. Os pais e o vereador Clayton Silva defendem que a educação moral e sexual da criança deve vir de casa, não da escola e, por isso, tal leitura deveria ser suspensa.

Como se pôde constatar nos exemplos acima, a Literatura Infantil e Juvenil já foi — e ainda pode ser, em alguns círculos — considerada pedagógica, tendo a função de moralizar

---

<sup>2</sup> *A Bolsa Amarela* foi traduzido para diversos idiomas, encenada em teatros no Brasil, Bélgica e Suécia; recebeu o prêmio O Melhor para a Criança da FNLIJ e foi incluído na lista de honra do IBBY (International Board on Books for Young People); integrou o conjunto de obras premiado com o Hans Christian Andersen e pelo ALMA (Astrid Lindgren Memorial Award).

seus leitores a partir de histórias com modelos de comportamento a serem seguidos ou rejeitados, com uma visão maniqueísta do bem e do mal e com finais fechados — algumas vezes com a moral da história explicitada no final do texto. Nesse contexto, destacam-se autores que vão contra essa corrente de literatura com um propósito prático e a favor de uma literatura que promova fruição estética, diálogo e multissignificação.

Monteiro Lobato foi o precursor brasileiro dessa contracorrente ao escrever endereçando-se a crianças sobre temas que, anteriormente, pertenciam apenas ao imaginário adulto, como guerras e política:

Monteiro Lobato (1882-1948), ao inaugurar as publicações da literatura infantil genuinamente brasileira, inicia um processo qualitativo ao inovar o uso da linguagem, criar personagens ativas, inteligentes, independentes e livres para expor ideias. Institui um espaço mágico, o do Sítio do Picapau Amarelo, onde seu elenco de personagens vive aventuras. Ao mantê-las em histórias diferentes, atribuiu aos textos o caráter de série, sendo necessário, exclusivamente, inventar os desafios a serem vividos. Além disso, trouxe para debate questões consideradas até então impróprias para crianças, sendo de interesse somente do mundo adulto, como o desenvolvimento do país e as implicações em decorrência das guerras (SANDRONI, 1987, 1998 *apud* FEBA, 2015, p. 9)

São bem distintos os contextos de produção de Lobato e Lygia Bojunga, não apenas política e socialmente, mas também no que diz respeito à complexidade da rede institucional de produção, circulação e recepção da literatura infantil e juvenil brasileira. Segundo documentam Lajolo e Zilberman (1991, p. 124), a partir dos anos 1960 "multiplicam-se instituições e programas voltados para o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil", dentre as quais a Fundação do Livro Escolar, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil e outras. Ainda segundo Lajolo e Zilberman, nos anos 1970 cresce o investimento estatal nesse segmento:

Ao longo dos anos 70, o Instituto Nacional do Livro (fundado em 1937) começa a co-editar, através de convênios, expressivo número de obras infantis e juvenis, o que representa, do ponto de vista do Estado, um investimento bastante significativo na produção de textos voltados para a população escolar, cujo baixo índice de leitura, por essa mesma época, começa a preocupar autoridades educacionais, professores e editores.

Essa mobilização do Estado, apoiando e agilizando entidades envolvidas com livros e leitura, correspondeu, no plano da iniciativa privada, ao investimento de grandes capitais em literatura infantil, quer inovando sua veiculação (agora também confiada a revistas e livros vendidos em bancas ou diretamente comercializados em colégios), quer aumentando o número e o ritmo de lançamento de títulos novos. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 124)

A partir da década de 1970, novos e expressivos autores brasileiros começaram a aparecer em um contexto de aumento do público leitor, ocasionado por reformas no ensino

que levaram à inserção de livros no cotidiano escolar. Esses novos livros tinham um tom diferente do que se estava acostumado:

O Brasil focalizado é o atual, de cenário urbano, levando os livros a assumirem um tom contestador, do qual não são excluídos problemas e crises do homem inserido naquela sociedade. As personagens são críticas, participativas e podem ser representadas vivendo situações de miséria e sofrimento. O mundo infantil figura-se de modo desajustado, com foco em problemas que parecem mais pertencer ao universo adulto. Tais desajustes induzem a uma perda da identificação do que seja o pueril. (FEBA, 2015, p. 10)

Neste cenário, Lygia Bojunga começa a publicar suas primeiras obras — *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975) e *A Bolsa Amarela* (1976). Como veremos nos próximos capítulos, a autora foi amplamente premiada no Brasil e no exterior por suas obras inovadoras na linguagem, na construção de personagens complexas e no retrato de temas fraturantes, que são abordados muitas vezes por meio da fantasia e de alegorias. A nomenclatura “temas fraturantes” (RAMOS; NAVAS, 2015) tem sido usada para designar temas tabus presentes na literatura infantil e juvenil, que são considerados mais aceitáveis na literatura adulta, como morte, suicídio, abandono, abuso psicológico, violência, estupro, sexualidade, dentre outros.

## Objetivos

O objetivo geral desta dissertação é, então, examinar o tratamento que Lygia Bojunga dá a temas fraturantes nas obras *Corda Bamba* e *Sapato de Salto* e que recursos textuais são utilizados nesse tratamento. Como objetivos complementares, que auxiliarão no raciocínio que desenvolverei para o objetivo geral, pretendo:

- Apresentar e relacionar reflexões teóricas acerca dos conceitos de infância e literatura infantil e juvenil;
- Investigar o impacto que a dicotomia realidade *versus* ficção teve no desenvolvimento no gênero literário infantil e juvenil e no tratamento de temas fraturantes por essa literatura;
- Analisar as obras *Corda Bamba* e *Sapato de Salto* e comentar aspectos temáticos e formais relevantes para a compreensão do tratamento dos temas fraturantes;
- Examinar a diluição de fronteiras entre as Literaturas Infantil, Juvenil e Adulta na obra de Lygia Bojunga, e a conseqüente inovação no gênero promovida pela autora;



## Metodologia

Para atingir esse objetivo geral, foi escolhida como abordagem metodológica a análise textual do *corpus* mencionado, pensando no efeito potencial dos textos sobre os leitores, a partir de seus elementos estilísticos e de seus recursos estruturais. Para isso, recorreremos a textos de teoria e análise da narrativa, dentre os quais Eco (1994), Leite (1985), Candido (1968) e Dimas (1987). Não poderíamos deixar de lado considerações históricas, teóricas e críticas a respeito da produção literária para crianças e jovens leitores, a exemplo de Hunt (2010), Cademartori e Zilberman (1987), Lajolo e Zilberman (1991), Machado (2002), Nikolajeva (2003), Brenman (2012). Além disso, utilizamos bibliografia sobre os gêneros novel/romance e fantasia/realismo para discutir o efeito causado por eles no desenvolvimento do gênero literário infantil e juvenil, como Gallagher (2009), Hughes (1978), Nodelman (2008), Hunt (2001), e Nikolajeva (2014). Dialogamos, também, com parte da fortuna crítica da obra de Lygia Bojunga, especialmente Sandroni (1987), Matsuda (2001) e Lotterman (2006), Michelli (2021), De Maria (2021). Esse é o enquadramento teórico e crítico dentro do qual serão analisados aspectos literários e temáticos dos livros *Corda Bamba* e *Sapato de Salto*, a fim de investigar em profundidade as narrativas, especialmente no que diz respeito ao tratamento dos temas fraturantes, frequentemente evitados por serem considerados tabus.

## 1 SOBRE A LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E A INFÂNCIA

Os conceitos de “infância” e de “criança” sempre estiveram em constante mudança. É provável que, até por volta do século XII, a etapa da vida nomeada de infância fosse desconhecida. A arte medieval, por exemplo, ou a desconhecia, ou não tentava representá-la (ARIÈS, 1986, p. 50). Crianças já foram consideradas e tratadas como “mini-adultos” (BRENMAN, 2012), passando direto pela fase que hoje conhecemos como infância e juventude e se misturando aos adultos em seus trabalhos e jogos tão logo adquirissem algum desembaraço físico (ARIÈS, 1986); já foram um projeto de adulto, que deveria aprender durante a infância como ser cidadã, trabalhar ou cuidar da casa; já foram tábulas rasas, que deveriam ser preenchidas por conhecimentos lá depositados por adultos (ARIÈS, 1986); seres inocentes corrompidos pela sociedade (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991). As definições são diversas e, ainda hoje, oscilam bastante. As variações de periodizações<sup>3</sup>, ou seja, os nomes e a importância que damos a cada fase da infância e juventude, dependem das relações demográficas, como o local em que a criança habita, a classe social a que pertence, o contexto social em que vive, os direitos e responsabilidades que possui. Esses são alguns dos fatores que fazem com que exista uma diversidade no que se entende por “infância” e por “criança”. (As caracterizações de infância serão desenvolvidas no próximo capítulo.)

Serão completamente diferentes as experiências que uma menina terá na Holanda — primeiro lugar no ranking de qualidade de vida das crianças do UNICEF<sup>4</sup> — e outra terá no Níger — em que o casamento infantil ainda é permitido e comum<sup>5</sup>. Observar apenas extremos como esses é desnecessário, pois em uma mesma cidade, como o Rio de Janeiro, por exemplo, serão bastante desiguais as experiências de uma criança de classe média e outra de uma favela como o Morro do Alemão, o com mais tiroteios da bairro cidade<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Cada época, segundo Ariès, privilegiou uma faixa etária (uma periodização particular da vida, nas palavras dele). No século XVII foi a “juventude”, no XIX a “infância” e, no XX, a “adolescência” (ARIÈS, 1986, p. 48).

<sup>4</sup> De acordo com o relatório *Child poverty in perspective: An overview of child well-being in rich countries* do UNICEF

(Fundo das Nações Unidas para a Infância), que avaliou o bem-estar infantil em diversos países desenvolvidos, a Holanda foi a mais bem colocada levando em consideração as seguintes dimensões: bens materiais; saúde e segurança; educação; comportamento e riscos; casa e ambiente.

<sup>5</sup> De acordo com o UNICEF, o fim do casamento infantil na África Ocidental ainda pode levar mais de 100 anos, o que trará consequências sérias e trágicas para milhões de meninas e influenciará negativamente a prosperidade econômica da região.

<sup>6</sup> Segundo o relatório do Fogo Cruzado, em que foram analisadas as estatísticas de total de tiroteios e mortes entre julho de 2016 e 2017. (BIANCHI, 2017)

Tendo consciência dessa discrepância histórica, social e geográfica da experiência infantil, é imprescindível assumir a complexidade do conceito de infância e, conseqüentemente, da produção cultural a ela dirigida. Qualquer generalização anula complexidades, valorizando um polo da experiência e não outros. Decorrem dessa complexidade os dilemas enfrentados na tentativa de conceituação da literatura infantil e juvenil e na definição de seu público alvo. Duas das principais vertentes divergem em diversos aspectos. Primeiro, a literatura infantil que privilegia a sua função *utilitário-pedagógica* — que reduz o literário a um meio para atingir objetivos educativos extrínsecos ao texto em si (PALO, OLIVEIRA, 2003). Esse tipo de literatura compreende que a mensagem que o livro comunica a seus leitores é unívoca, privilegiando certos tipos de valores, tradições e atitudes. Ela é escrita sob a ótica do adulto, que pretende dominar o jovem. De acordo com Baumgärtner:

[...] a inclinação pedagógica motiva o mascaramento da verdade; a teoria do ensino, sendo conformista porque visa a adequar o sujeito a uma sociedade que deve permanecer imutável, não pode questionar seu contorno social. Transladada ao texto infantil, ela impede qualquer representação verossímil, exagerando os traços de positividade e do status quo ou os sinais de negatividade dos aspectos marginais que possam desestabilizar o todo circundante. (apud ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p.23)

Já a segunda vertente, segundo Zilberman e Cademartori, é

a que se compromete com o interesse da criança, transforma-se num meio de acesso ao real, na medida em que lhe facilita a ordenação de experiências existenciais, através do conhecimento de histórias, e a expansão de seu domínio linguístico. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 14)

O público adulto, no entanto, nem sempre acolhe essa vertente. Além de não atender a agenda de moralização e doutrinação (CADEMARTORI, ZILBERMAN (1987); MACHADO (2002); BRENMAN (2012), ela pode desafiar sua autoridade, expor problemas familiares, pessoais e sociais e gerar questionamentos que os adultos nem sempre se dispõem a esclarecer ou concordam que as crianças devam ter. De acordo com Perry Nodelman, em *The Hidden Adult*, “muito explicitamente, adultos produzem e distribuem literatura para crianças para ensiná-las a saber menos e para atender a desejos e necessidades dos adultos.”<sup>7</sup> (NODELMAN, 2008, p. 162, tradução minha). O autor também cita Roderick McGillis, que sugere que “O que toda sociedade quer é uma coleção de pessoas quietas e satisfeitas. Talvez

---

<sup>7</sup> Texto original: "Very explicitly, adults produce and distribute literature to children exactly in order to teach children to know less and exactly in order to suit their own adult wants and needs."

por isso, muitos livros para crianças deslocam agressão e oferecem substitutos para o desejo” (apud NODELMAN, 2008, p. 163).

A literatura de Lygia Bojunga<sup>8</sup>, objeto de estudo desta pesquisa, pertence à última vertente, indo contra a corrente de didatização de obras literárias. Suas obras, produzidas entre 1972 e 2016, foram premiadas nacional e internacionalmente, tendo inclusive ganhado o *Hans Christian Andersen*<sup>9</sup> — prêmio de maior destaque — pelo conjunto de sua obra. Em uma entrevista concedida a Laura Sandroni, no livro *De Lobato a Bojunga*, ao responder à pergunta “E por que a criança como receptor?”, a autora responde: “Eu sentei pra fazer literatura. E parece que minha literatura saiu com uma cara que não desagrada a criança” (SANDRONI, 2011, p. 170). Como Sandroni propõe, os livros de Lygia Bojunga trazem riqueza tanto no uso da linguagem coloquial quanto no universo metafórico, que possibilita diversas leituras:

A literatura infantojuvenil, trabalhando com a linguagem simbólica, dá à criança respostas a seus conflitos, possibilitando-lhe vivenciá-los em seu imaginário e com isso sugerindo soluções que a levarão ao amadurecimento psicológico. (SANDRONI, 2011, p. 109)

Em sua obra, é comum que Bojunga misture realidade e fantasia, antropomorfize animais e objetos, e que a voz principal do livro seja a da criança. O leitor infantil e jovem, portanto, tem sua ótica privilegiada. Os temas desses livros são bastante variados e estão presentes na vida de muitas crianças, das mais abastadas às mais pobres. Além dos mais comuns à Literatura Infantil e Juvenil, que tendem a ser mais leves e felizes, temas fraturantes que costumam ser velados também permeiam diversas obras da autora, como: conflitos familiares e pessoais; morte; solidão; tristeza; medo; abusos sexuais e psicológicos; pedofilia; prostituição; contrastes entre experiências masculinas e femininas em sociedade; descoberta da homossexualidade; problemas políticos e sociais.

Pretendo verificar nesta pesquisa como temas fraturantes são apresentados na obra de Lygia Bojunga, bastante espinhosos por vezes, mas que não escapam à realidade de muitas crianças e jovens no Brasil. Além disso, serão propostas análises de obras selecionadas —

---

<sup>8</sup> Nascida em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 1932. Iniciou sua vida profissional como atriz e, nos anos 70, iniciou sua jornada na Literatura Infantojuvenil. A escritora, atualmente, administra a sua própria editora, a Casa Lygia Bojunga, no Rio de Janeiro. Muitos de seus livros foram, também, premiados como O Melhor para a Criança e O Melhor para o Jovem pela FNLIJ - Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e, alguns deles, como Hors Concours, pela mesma instituição.

<sup>9</sup> Premiação internacional promovida pelo reino da Dinamarca, terra de H. C. Andersen, um dos principais contistas de fadas da história mundial. O prêmio é concedido a autores de contos de fadas e realismo mágico que se destacam. Bojunga foi premiada em 1982 pelos livros *Os colegas* (1972), *Angélica* (1975), *A casa da madrinha* (1978), *Corda bamba* (1979), *O sofá estampado* (1980) e *A bolsa amarela* (1981).

*Corda Bamba e Sapato de Salto* — não só em suas esferas temáticas, mas também em seus aspectos literários não-exclusivos à literatura infantil e juvenil, como linguagem e sua função poética, narradores e vozes, complexidade do discurso literário, multissignificação e, especialmente, as fronteiras entre a realidade e a fantasia. Antes de iniciar as análises, pretendo traçar um panorama que toque em pontos teóricos importantes para as discussões propostas, como a próxima parte, que irá expandir as definições de infância e de literatura infantil e juvenil.

### **1.1 Definições de infância e de literatura infantil e juvenil**

Conceitos de Literatura Infantil e Juvenil têm sido criados, historicamente, de acordo com propósitos atribuídos por adultos aos livros destinados a crianças e jovens. Esse contexto faz com que definições muito diversas existam e com que, muitas vezes, o foco não esteja na experiência estética, prazerosa, questionadora, emancipatória e complexa que a criança tem o potencial de ter, mas na padronização comportamental e intelectual que muitos adultos visam (BRENMAN, 2012; ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987). Assim, a qualidade de um livro infantojuvenil pode ser avaliada de acordo com o que ele se propõe a ensinar. Valores, religião, política e boas maneiras foram — e ainda são — temas apreciados pelos que têm o poder de escolher o que as novas gerações devem ler e como elas devem ver o mundo (BRENMAN, 2012; LAJOLO; ZILBERMAN, 1991). O valor de livros infantojuvenis pode ser atribuído, também, a partir de seu cunho pedagógico no que diz respeito à língua, à cultura e ao desenvolvimento de um senso estético e crítico (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987). A questão da Literatura Infantojuvenil como uma arte literária ou pedagógica é bastante polêmica e será discutida no fim deste capítulo.

As concepções de Literatura Infantojuvenil, de forma geral, têm em comum o fato de serem fortemente influenciadas por percepções de infância, que também são bastante diversas quando analisadas através da história ocidental (HUNT, 2010). A forma com que os adultos enxergam as crianças está em constante mudança desde que se tem registro. Na Grécia Antiga, por exemplo, meninos socialmente privilegiados recebiam uma educação que os preparava para a vida adulta e a cidadania. Já as meninas aprendiam a desempenhar tarefas domésticas variadas. Na Grécia Antiga, a família tinha, segundo Aristóteles, um importante papel na formação dos filhos e por eles deveria zelar (BRENMAN, 2012). O infanticídio, no entanto, não era restrito moral ou legalmente. Na idade média europeia, entretanto, entendia-se que a infância terminava muito cedo, aos 7 anos. Crianças eram vestidas e tratadas como

adultos, podiam ser espectadoras do ato sexual adulto, e “brincadeiras” com a genitália infantil eram amplamente aceitas socialmente. Elas participavam dos mesmos jogos e ouviam os mesmos contos que os adultos. (POSTMAN, 1994). A representação delas na arte europeia, por exemplo, não possuía nenhum tipo de expressão particular, eram apenas homens de tamanho reduzido, o que indica uma recusa em aceitar a morfologia infantil na arte (ARIÈS, 1986).

Já por volta do século XIII, surgiram algumas representações de algo mais próximo a crianças na arte, mais ligadas ao sentimento moderno. Surgiu, primeiramente, o anjo representado com a aparência de um jovem rapaz, com traços redondos e graciosos, e de meninos mal saídos da infância (ARIÈS, 1986, p. 52). Depois, o menino Jesus ou a Nossa Senhora menina. “O sentimento encantador da tenra infância permaneceu limitado ao menino Jesus até o século XIV [...]” (ARIÈS, 1986, p. 53). Outro exemplo, posteriormente, foi a criança da fase gótica, a criança nua. As representações artísticas da infância começaram assim, timidamente, e o momento histórico influenciou muito nessa percepção. A infância ainda não havia sido teorizada, apenas representada na arte. Além disso, ela era extremamente frágil: na Europa, crianças morriam em índices muito altos por conta das condições demográficas. Enfim:

A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII. (ARIÈS, 1986, p. 65)

Poucos séculos depois, no Iluminismo, avanços teóricos na percepção da infância como algo inerentemente diferente da vida adulta foram feitos por pensadores como Jean-Jacques Rousseau e John Locke. Para o primeiro, a criança era um ser que nascia puro e era pervertido pela sociedade, uma visão ainda presente na mente de muitos pais e educadores na atualidade. Para o segundo, a criança nascia com a mente vazia, como uma folha em branco ou uma tábula rasa (BRENMAN, 2012). Os adultos tinham, então, o papel de preenchê-las de forma responsável. Caso uma criança fosse inadequada disciplinar ou intelectualmente, a culpa recairia sobre os adultos que a criaram. Tal mentalidade fez com que a educação infantil se tornasse uma prioridade (BRENMAN, 2012). Desafiando o status vigente de infância, Sigmund Freud, em 1899, afirmou que crianças tinham pulsões sexuais e uma estrutura mental complexa e cheia de desejos. O ambiente adulto, no entanto, ainda interferiria no desenvolvimento infantil, tendo forte influência na formação de novos adultos. As concepções

de criança e de infância, portanto, vêm se transformando historicamente e, ainda hoje, flutuam (HUNT, 2010).

As noções de infância vigentes no Ocidente são claramente separadas dos conceitos de idade adulta. A criança é protegida por lei, tem seus próprios direitos e deveres, e pais, escolas, sociedade e Estado são responsáveis por sua formação<sup>10</sup> (HUNT, 2010). Na prática, entretanto, tais diretrizes nem sempre são respeitadas. A desigualdade social em países como o Brasil faz com que crianças de classes sociais diferentes tenham experiências de infância discrepantes. De tal maneira, no que diz respeito à literatura e à cultura a que as crianças e adolescentes podem ou devem ter acesso, há várias divergências, pois assim como os conceitos e as experiências de infância variam em diversos aspectos, do mesmo modo são as concepções que embasam os livros voltados para os mais jovens (HUNT, 2010).

Segundo Palo e Oliveira (2003), a literatura infantil surgiu e ainda se mantém como uma forma literária de menos prestígio, em que prevalece a função *utilitário-pedagógica*. Ainda hoje, muitos concebem a criança como um leitor passivo e, conseqüentemente, facilmente persuadido. Logo, muitos livros servem a esse propósito educativo e moralizante, pragmático e ideologizante, que almeja, frequentemente, reforçar a autoridade dos adultos, substituir a educação que eles nem sempre têm tempo de dar e padronizar o comportamento de seus leitores.

*O Livro das Virtudes para Crianças*<sup>11</sup> (1995), organizado por William J. Bennet, exemplifica muito bem o tipo de literatura pasteurizada e moralizante que se oferece às crianças. Cada história é reduzida a um mote virtuoso e a uma lição de moral, excluindo o papel do leitor na interpretação do conto e lhe dando uma resposta unívoca (TATAR, 2004). Na introdução do livro, William Bennet afirma que

A educação moral — a educação do espírito e da mente para o bem — envolve diversos aspectos. Envolve regras e preceitos — o que se deve e o que não se deve fazer no convívio com o outro. Envolve a prática reiterada dos bons hábitos. E

---

<sup>10</sup> A *Convenção sobre os Direitos da Criança* (UNICEF), por exemplo, é guiada por quatro princípios gerais: a não discriminação (artigo 2º), o melhor interesse da criança (artigo 3º), o direito à vida, à sobrevivência e ao desenvolvimento (artigo 6º) e o direito de ser ouvida e levada a sério (artigo 12). Há, também, a *L8069 (lei do Congresso Nacional Brasileiro)*, que dispõe sobre o *Estatuto da Criança e do Adolescente*. Trago aqui, como exemplo, o Art. 4º: "É dever da família, da comunidade, da sociedade em geral e do poder público assegurar, com absoluta prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao esporte, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária." [in: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l8069.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm)]

<sup>11</sup> Publicado pela primeira vez em 1993 com o título *The Book of Virtues: A Treasury of Great Moral Stories*, a compilação é dividida entre histórias de disciplina, compaixão, responsabilidade, trabalho, coragem, perseverança, honestidade, lealdade, fé e amizade. William J. Bennet, o organizador, é um político conservador norte-americano. De 1985 a 1988 assumiu o posto de 3º Secretário da Educação dos Estados Unidos da América (durante o mandato presidencial de Ronald Reagan). [in: <https://www.notablebiographies.com/Ba-Bc/Bennett-William.html>]

envolve ainda o exemplo dos adultos, que através das atitudes que adotam no cotidiano, demonstram às crianças o apreço que têm pela retidão. (BENNET, 1994, p. 5 - 6)

A ideia de literatura infantil expressa por Bennet seria considerada como *o tradicional* por Coelho, no livro *Literatura Infantil: teoria, análise, didática* (2000), pois estabelece uma moral dogmática e defende a obediência à autoridade. Uma das histórias do livro de Bennet, o poema "Havia uma Menininha", é acompanhada pela moral "Neste poema vemos o que pode acontecer quando não nos comportamos bem". (BENNET, 1995, p. 32) A menininha, no caso, foi indisciplinada e, como consequência, *levou um pito* e foi colocada de castigo pela mãe.

O que Coelho (2000) considera como *o novo* no panorama da Literatura Infantojuvenil brasileira está mais próximo do que me proponho a discutir neste trabalho, uma literatura que permita e instigue o *questionamento da autoridade*, que mostre que o adulto nem sempre tem razão e que proporcione oportunidades de interpretação e discussão em vez de apresentar respostas prontas e socialmente aceitas para as questões humanas. Livros que possibilitem a vivência de variadas realidades e sensibilizem leitores mirins para as diferenças que existem entre as pessoas e suas formas de encarar a vida. A literatura, segundo Ligia Cademartori em *O que é Literatura Infantil* (1987, p. 18), "propicia uma reorganização das percepções do mundo e [...] possibilita uma nova ordenação das experiências existenciais da criança. A convivência com textos literários provoca formação de novos padrões e o desenvolvimento do senso crítico". Ter acesso a boa literatura é um direito da criança, e segundo Ana Maria Machado

A educação tem [...] a obrigação de capacitar o aluno a um dia se aproximar de qualquer obra e fazê-la sua. Incluindo obras literárias — as tais obras que guardam sentidos múltiplos, que não se prendem a uma única interpretação, que permitam o incrível fenômeno de parecer ter significados diversos a cada encontro. Em linguagem popular, obras que tenham o poder de dizer coisas distintas a cada um, de dar novos recados e diferentes a cada leitor, em cada época, em cada sociedade, em cada cultura. (MACHADO, 2011, p. 37-38)

Ao levar tal tipo de literatura em consideração, escolhi analisar obras de Lygia Bojunga, que dão *novos e diferentes caminhos* aos seus leitores, que abrem diversos caminhos interpretativos. Obras que são bosques — como a metáfora usada por Umberto Eco em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* (1994) —, "jardins de caminhos que se bifurcam", em que todos podem traçar suas próprias trilhas, optando por esta ou por aquela direção. Ainda nas palavras de Eco, desta vez em *Sobre a literatura* (2003, p.12), "as obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades da linguagem e da vida". Tais considerações



mostram que o que vale para a literatura geral, vale também para a infantil: que ambas compartilham características essenciais, e que são mais próximas do que se costuma imaginar.

Antes de iniciar as análises das obras *Corda Bamba* e *Sapato de Salto*, considero importante abordar teoricamente questões ligadas à dicotomia realidade *versus* ficção, que serão importantes para a análise das obras de Bojunga, pois ambos os livros da autora flutuam entre gêneros literários, entre realismo e fantasia e entre públicos de leitores possíveis. Iniciarei o próximo capítulo tratando do desenvolvimento da literatura infantil e juvenil enquanto gênero e de seu desprestígio — relacionado com a dicotomia e com o público-alvo pretendido, assim como com a ascensão do *novel* inglês. Também questionarei as fronteiras existentes entre realismo e fantasia, assim como entre literatura infantil e juvenil e geral, chegando, finalmente, a obras de Lygia Bojunga, em que as fronteiras discutidas são nebulosas — o que enriquece a experiência de leitura.

## 1.2 A dicotomia realidade *versus* ficção na literatura infantil e juvenil

*O autor honesto [...] escreve o que está dentro de si e precisa sair. Às vezes o que ele escreve terá ressonância nas inclinações e interesses dos jovens, outras vezes não [...]. Se precisa haver uma classificação, é de livros bons e ruins. (Marcus Crouch apud HUNT, 2010, p. 74)*

A controvérsia entre realidade e ficção gera discussões em campos artísticos há séculos — a arte de qualidade deve se ocupar da representação fiel do real ou de sua evasão, impressões pessoais e interferências criativas? No campo das artes plásticas temos, como exemplo, Van Gogh, reconhecido postumamente e até hoje como um pintor genial, mas que sofreu duras críticas em seu tempo por ser concebido como pouco realista e por suas pinceladas exageradas e expressivas. Outro exemplo, agora do campo literário, está nas mudanças teóricas e de recepção sobre os gêneros *romanescos*. Catherine Gallagher faz considerações sobre o assunto em seu texto “Ficção” (2009), ao discorrer sobre as primeiras acepções do termo *ficção* na língua inglesa — que foram de “algo inventado ou imaginado” e “engano, dissimulação, fingimento” para “Gênero literário que narra eventos imaginários e

retrata personagens imaginárias; composição inventada” no século XVII (GALLAGHER, 2009, p. 631) — e sobre a evolução do gênero e dos leitores:

Assim, a narrativa de ficção deixou de ser uma subespécie de dissimulação para tornar-se fenômeno literário. Se a etimologia da palavra tem algo a nos ensinar, devemos concluir que a ficção foi descoberta como modalidade discursiva com estatuto próprio somente quando os leitores desenvolveram a capacidade de distingui-la tanto da realidade como — sobretudo — da mentira. (GALLAGHER, 2009, p. 631)

Apresentaremos a seguir, algumas reflexões acerca dos debates gerados por essa dicotomia realidade *versus* ficção, assim como das consequências das diferentes concepções e preferências para o desenvolvimento da literatura infantil e juvenil como um gênero e sua desvalorização em relação à literatura adulta.

### 1.2.1 A ascensão do *novel* e o aceno para uma literatura infantil e juvenil

No artigo “Children’s Literature: Theory and practice” (1978), Felicity A. Hughes propõe que o conceito da literatura infantil — se este realmente consistir em um gênero próprio, como ela questiona — se desenvolveu a partir da teoria do *novel* britânico. A distinção entre *novel* e *romance* é relevante, como explicaremos a seguir, razão pela qual mantivemos os dois termos. Em inglês, *romance* designa um gênero literário distinto de *novel*. Segundo a diferenciação proposta por Richard Chase, em *The American Novel and Its Tradition*,

Sem dúvida, a principal diferença entre o *novel* e o *romance* está na maneira como eles veem a realidade. O *novel* submete-se à realidade com proximidade e em detalhes abrangentes. [...] O personagem é mais importante do que a ação e o enredo, e provavelmente as ações trágicas ou cômicas da narrativa terão o objetivo principal de aumentar nosso conhecimento e sentimento por um personagem importante, um grupo de personagens ou um modo de vida. Os eventos que ocorrem geralmente serão plausíveis, dadas as circunstâncias, e se o novelista incluir uma ocorrência violenta ou sensacional em seu enredo, ele a introduzirá apenas nas cenas que foram (nas palavras de Percy Lubbock) “já preparadas para atestar isso.” Historicamente, como muitas vezes se disse, o *romance* serviu aos interesses e aspirações de uma classe média insurgente. [...]

Em contraste, o *romance*, seguindo distantemente o exemplo medieval, sente-se livre para submeter-se à realidade em menos volume e detalhes. Ele tende a preferir a ação ao personagem, e a ação será mais livre em um *romance* do que em um *novel*, encontrando, por assim dizer, menos resistência da realidade. [...] Os personagens,

provavelmente tipos bidimensionais, não estarão relacionados de forma complexa entre si, nem com a sociedade, nem com o passado. Os seres humanos, em geral, serão mostrados em uma relação ideal — isto é, eles compartilharão emoções somente depois que elas se tornarem abstratas ou simbólicas. Certamente, os personagens podem se envolver profundamente de alguma forma, como em Hawthorne ou Melville, mas será um envolvimento profundo e estreito, obsessivo. Nos romances americanos não importa muito de que classe as pessoas vêm, e onde o romancista despertaria nosso interesse por um personagem explorando sua origem, o romancista provavelmente o faria envolvendo-o em mistério. O próprio personagem torna-se, então, algo abstrato e ideal, de modo tão intenso em alguns romances que parece ser apenas uma função do enredo. Podemos esperar que o enredo seja altamente colorido. Eventos surpreendentes podem ocorrer, e estes provavelmente têm uma plausibilidade simbólica ou ideológica, em vez de realista. Sendo menos comprometido com a interpretação imediata da realidade do que o *novel*, o romance se desviará mais livremente para formas míticas, alegóricas e simbolistas.<sup>12</sup> (CHASE, 1957, p. 12-13, tradução minha)

Ao citar *Novel and Romance 1700-1800* de Ioan Williams, Hughes assinala que o uso de termos como “jovens” ou “nossa juventude” aparecia em quase todas as resenhas de *novels* da época. Com isso, o julgamento do gênero literário sempre levava em consideração um hipotético leitor jovem. Pensava-se, portanto, em que *novels* seriam mais adequados para a juventude britânica em termos de desenvolvimento moral, social e literário.

Segundo Hughes, os autores do gênero — chamados de *novelists vitorianos* em decorrência da época e do local em que escreveram — não pareciam se importar com as limitações impostas pela visão de *novel* como um gênero familiar ou para a juventude, com poucas exceções. O *novel*, em sua origem, não foi considerado arte pela crítica contemporânea, mas mero entretenimento, destinado a mulheres e jovens (HUGHES, 1978, p. 543). Como se pode perceber, considerações sobre o público-alvo (definido pelo autor, pelos

---

<sup>12</sup> Trecho original: Doubtless the main difference between the novel and the romance is in the way in which they view reality. The novel renders reality closely and in comprehensive detail. [...] Character is more important than action and plot, and probably the tragic or comic actions of the narrative will have the primary purpose of enhancing our knowledge of and feeling for an important character, a group of characters, or a way of life. The events that occur will usually be plausible, given the circumstances, and if the novelist includes a violent or sensational occurrence in his plot, he will introduce it only into such scenes as have been (in the words of Percy Lubbock) "already prepared to vouch for it." Historically, as it has often been said, the novel has served the interests and aspirations of an insurgent middle class. [...] By contrast the romance, following distantly the medieval example, feels free to render reality in less volume and detail. It tends to prefer action to character, and action will be freer in a romance than in a novel, encountering, as it were, less resistance from reality. [...] The characters, probably rather two-dimensional types, will not be complexly related to each other or to society or to the past. Human beings will on the whole be shown in an ideal relation--that is, they will share emotions only after these have become abstract or symbolic. To be sure, characters may become profoundly involved in some way, as in Hawthorne or Melville, but it will be a deep and narrow, an obsessive, involvement. In American romances it will not matter much what class people come from, and where the novelist would arouse our interest in a character by exploring his origin, the romancer will probably do so by enveloping it in mystery. Character itself becomes, then, somewhat abstract and ideal, so much so in some romances that it seems to be merely a function of plot. The plot we may expect to be highly colored. Astonishing events may occur, and these are likely to have a symbolic or ideological, rather than a realistic, plausibility. Being less committed to the immediate rendition of reality than the novel, the romance will more freely veer toward mythic, allegorical, and symbolistic forms.

editores ou pela crítica) podem interferir em sua recepção, não apenas no que diz respeito à literatura infantil.

A virada entre os séculos XIX e XX, entretanto, trouxe mudanças drásticas para este cenário de aceitação do gênero *novel* nos termos descritos anteriormente. De acordo com Hughes, por volta de 1910, o status do *novel* britânico ascendeu para um nível de maior prestígio crítico e social, passando a ser considerado, em alguns casos, uma ramificação da arte da ficção — e com alguns títulos sendo reconhecidos como *art novels* e *serious novels* (HUGHES, 1973, p. 543-544). Uma das consequências da nova posição que o *novel* estava alcançando foi uma demanda de maior reconhecimento e respeito pela sociedade britânica e pela crítica, que o levou a um distanciamento do público de jovens e mulheres e a um redirecionamento para algo que agradaria os homens da elite financeira e intelectual do início do século. O distanciamento, segundo Hughes, não foi apenas temático — com a abordagem de tabus, por exemplo — mas linguístico e estético: o conhecimento e as referências de jovens e crianças acabaram ficando muito aquém do que era exigido dos leitores qualificados, fazendo com que o *novel* se tornasse inacessível para leitores menos experientes (HUGHES, 1973, p. 544).

Um dos principais exemplos dessa busca pelo reconhecimento do *novel* como uma forma de arte a ser levada a sério é a polêmica em torno do gênero envolvendo Henry James e Robert Louis Stevenson. James se esforçou, no ensaio *A arte da ficção* (in Bedran 2017), para reconhecer o *novel* como um gênero literário sério, comparável a outros de mais prestígio, em que a liberdade dos autores não devesse ser limitada por prescrições de leitores e críticos; em que a qualidade da mente criadora fosse reconhecida; e em que um dos principais critérios de julgamento fosse o nível de representação da vida real do *novel*. Hughes comenta sobre Stevenson e sua resposta ao ensaio de James, em que o escritor defendeu que o *novel* não passava de um faz-de-conta e que a arte não produzia ilusão alguma. A preocupação com a dicotomia ficção *versus* realidade e com o tipo de literatura de que o *novel* deveria se ocupar fica mais evidente com o diálogo entre James e Stevenson e, como discutiremos mais à frente, parece relacionar-se com o desenvolvimento e com o desprestígio da literatura infantil e juvenil.

Um elemento histórico — contemporâneo aos debates entre James e Stevenson — que influenciou profundamente as discussões sobre o *novel* e o surgimento de uma literatura voltada especificamente para crianças e jovens foi a explosão da educação e da alfabetização universal. Em *The Future of the Novel*, James faz considerações sobre o aumento substancial de leitores e sobre o impacto que esse aumento poderia ter no campo literário. Hughes

interpreta tais ponderações de James como uma manifestação de preocupação e até de medo de que a popularidade do *novel* entre as massas contribuiria para a diminuição das chances de consagração do gênero como uma forma de arte para a elite:

A alta prosperidade de nossa ficção marchou muito diretamente, com outro “sinal dos tempos”, à desmoralização, à vulgarização da literatura em geral, à crescente familiaridade de todos esses métodos de comunicação, fazendo-se sentir de forma superior, por assim dizer, a presença das mulheres e das crianças — quero dizer, em outras palavras, o leitor irreflexivo e acrítico. (JAMES, 1899 *apud* HUGHES, 1973, p. 547, tradução minha<sup>13</sup>.)

A limitação dos autores do *novel*, preocupação já explicitada por James em *A arte da ficção*, é também problematizada por George Moore, que defende uma linha de pensamento semelhante:

Devemos escrever como nossos poemas, nossas histórias, nossas biografias são escritas, e desistir de uma vez e para sempre de fazer a mais tola de todas as perguntas: *minha filha de dezoito anos pode ler este livro?* Renunciemos ao esforço de conciliar essas duas coisas irreconciliáveis — arte e jovens garotas. Que esses jovens deveriam receber uma literatura adequada a sua idade e gosto, nenhum artista negará; tudo o que peço é que sejam inventados alguns meios pelos quais o novelista possa descrever os sentimentos morais e religiosos de sua época como ele os percebe existir, e que não seja mais forçado a escrever com o objetivo de ajudar pais e responsáveis a expor suas responsabilidades em todas as crenças tradicionais. (MOORE, 1885 *apud* HUGHES, 1973, p. 547-548, tradução minha<sup>14</sup>)

James e Moore parecem reconhecer a importância da literatura para jovens, mas não à custa da liberdade dos novelistas. Em outras palavras, pretendem manter o status que idealizam para o *novel* com a exclusão desse público.

A exclusão de leitores jovens, segundo Hughes, foi historicamente impactante: pela primeira vez uma separação mais contundente entre literatura adulta e infantil e juvenil foi racionalizada — e até mesmo celebrada. (HUGHES, 1973, p. 548). Assim, expressou-se com clareza a necessidade de livros escritos especialmente para crianças, em termos temáticos, estéticos e linguísticos e, com ela, um grande distanciamento em relação à literatura adulta.

---

<sup>13</sup> Texto original: "The high prosperity of our fiction has marched very directly, with another 'sign of the times', the demoralisation, the vulgarisation of literature in general, the increasing familiarity of all such methods of communication, the making itself supremely felt, as it were, of the presence of the ladies and children — by whom I mean, in other words, the reader irreflective and uncritical."

<sup>14</sup> Texto original: "We must write as our poems, our histories, our biographies are written, and give up at once and forever asking the most silly of all silly questions 'Can my daughter of eighteen read this book?' Let us renounce the effort to reconcile these two irreconcilable things — art and young girls. That these young people should be provided with a literature suited to their age and taste, no artist will deny; all I ask is that some means may be devised by which the novelist will be allowed to describe the moral and religious feelings of his day as he perceives it to exist, and to be forced no longer to write with a view of helping parents and guardians to bring up their charges in all the traditional beliefs."

O distanciamento veio carregado de preconceitos que colocavam a literatura infantil e juvenil em uma posição de desvalorização, especialmente por conta do público alvo. Ainda na polêmica, James e Stevenson discutiam o envolvimento do leitor com a obra de arte: enquanto o primeiro considerava que o distanciamento na leitura era a característica de um bom leitor, o segundo acreditava no envolvimento como requisito para uma experiência literária de qualidade — o que fez com que muitos vissem sua definição como a de um leitor infantil (HUGHES, 1973, p. 549). A partir desse debate adensou-se a ideia de que uma criança não poderia ter uma experiência estética com a literatura porque, para isso, precisaria de um distanciamento do qual não seria capaz. Assim a literatura infantil e juvenil foi excluída da *literatura séria* e classificada como *literatura popular* ou *entretenimento*.

A apreciação estética do jovem leitor, nesse contexto, não parecia ser uma preocupação frequente para quem escrevia, publicava ou selecionava o que era oferecido às crianças, e essa falta de preocupação acabou sendo um dos principais elementos que levaram ao desprestígio da literatura infantil e juvenil em relação à geral para muitos estudiosos da área. Tal exclusão de crianças como leitoras da *verdadeira literatura* aconteceu, também, por um aparente desprezo pela fantasia em relação ao realismo por parte de leitores adultos e críticos literários. Em *A formação do leitor literário* (2003), Teresa Colomer relaciona como a polêmica entre Henry James e Robert Louis Stevenson sobre a atitude estética do leitor influenciou fortemente a literatura infantil e juvenil:

Segundo o parecer dos críticos, a fantasia seria apropriada para as crianças e os povos primitivos, e por isso, ainda recentemente, as obras fantásticas são denominadas “contos de fadas modernos” por parte da crítica formada a partir das ideias estéticas de Forster. (COLOMER, 2003, p. 57).

A depreciação da fantasia *parece*, automaticamente, caracterizá-la como “para crianças”, enquanto o enaltecimento do realismo coloca-o em uma posição de algo que só pode ser destinado a adultos.

### 1.2.2 Então fantasia é coisa de criança e realismo é coisa de adulto?

Com uma segregação crescente e cada vez mais clara entre literatura adulta e infantil, uma foi ajudando a definir a outra pela exclusão de certos aspectos. Faz parte de um senso comum imaginar que crianças são mais afeitas à fantasia — e por ela são alimentadas desde

cedo com histórias de Papai Noel, Coelho da Páscoa e afins, com a crença de que os mais novos acreditam nessas fabulações e que, quando amadurecem, deixam de fazê-lo. Ainda nas primeiras décadas do século XX, que reverberaram e ampliaram a polêmica de James e Stevenson, considerações sobre a presença de fantasia e realismo nas literaturas foram feitas por outros críticos. Hughes cita formulações de E.M. Forster, autor de *Aspects of the Novel* (1927), que contribuiu para a disseminação do preconceito contra a fantasia ao dizer que, ao apreciá-la, exclui-se a possibilidade de apreciar qualquer outro tipo de literatura — e, por tabela, classificou fantasia como algo exclusivamente infantil e que não merece atenção crítica. O verdadeiro realismo, para Forster, seria impossível em um livro infantil. (HUGHES, 1973, p. 554-555)

Um consequente efeito de evitar o realismo na literatura infantil e juvenil foram as estratégias para abordar temas tidos como tabus, como sexualidade, política e religião. Muitos autores, segundo Hughes, conseguiam incluí-los em suas obras disfarçando-os com fantasia e usando metáforas. Tal estratégia aumentou muito a variedade temática em livros para crianças e jovens. Enquanto a solução proposta por estudiosos como Moore (citado anteriormente) era de excluir as crianças do acesso à *verdadeira literatura* (que, na época, era a realista), a solução dos autores que produziam para jovens era usar o véu da fantasia para tratar de temas mais realistas (HUGHES, 1973, p. 555). De acordo com Hunt, “Este status inferior [da fantasia infantojuvenil] é agravado pelo fato das diferenças entre fantasia e realismo e entre fantasia para crianças e adultos serem confusamente similares, e articularem-se no que é *deixado de fora*.” (HUNT, 2001, p. 5). Algumas das coisas que são *deixadas de fora*, de acordo com o autor, são temas *difíceis* (ou *fraturantes*, na terminologia usada hoje em dia) como a sexualidade, que é “frequentemente sublimada — em um impulso em direção à pureza e à inocência — ou em direção à irresponsabilidade e ignorância (intencional) [...]” (HUNT, 2001, p. 5). Tratar de sexualidade na literatura para jovens é algo que potencialmente ameaça o bem-estar dos adultos (NODELMAN, 2008, p. 162). De acordo com Rose, citada pelo autor, “adultos tentam ensinar esta lição [o que é conhecimento adulto] e, assim, proteger crianças leitoras, pois, se deixadas desprotegidas, elas ameaçam as construções adultas de *adulthood*<sup>15</sup>” (ROSE apud NODELMAN, 2008, p. 161):

A principal delas [construções de *adulthood*] é como os adultos se entendem como seres sexuais, um entendimento que requer que as crianças não sejam nada sexuais, e certamente não serem sexuais de maneiras que possam ameaçar as concepções (ou

---

<sup>15</sup> Texto original: "According to Rose, adults attempt to teach this lesson and thus “secure” child readers because, left unsecured, children threaten adult constructions of adulthood."

convicções sobre) a normalidade do adulto: “Freud é conhecido por ter minado o conceito de inocência infantil, mas seu verdadeiro desafio é facilmente perdido se vemos na criança apenas uma versão em miniatura do que nossa sexualidade eventualmente se tornará. A criança é sexual, mas sua sexualidade (bissexual, polimorfa, perversa) ameaça a nossa desde a raiz. Considerar a criança inocente não é, portanto, reprimir sua sexualidade — é acima de tudo afastar qualquer possível desafio à nossa.” Se os adultos puderem persuadir as crianças de que eles [adultos] são tão inocentes quanto as crianças nos textos que os adultos fornecem a elas, então os adultos podem evitar o reconhecimento de aspectos de sua própria sexualidade que eles próprios reprimem e preferem manter reprimidos.<sup>16</sup> (NODELMAN, 2008, p. 161 e 162, tradução minha)

Vozes dissonantes defendiam outro ponto de vista: fantasia demais poderia ser prejudicial ao desenvolvimento das crianças. Uma dessas vozes era de W. J. Scott, que defendia que

A aceitação entusiasmada de uma representação de seres humanos em uma ação que é tão obviamente falsa tende a criar mal-entendidos na mente do jovem leitor sobre a natureza e os motivos do comportamento humano. Além disso, obriga-o a levar uma existência dual, usando parte de sua energia em uma participação emocional excessiva em uma vida de fantasia, num momento em que ele precisa dessa energia para lidar com o mundo real. Dado que ainda é necessário que ele às vezes se retire do mundo real para o da fantasia, é de grande importância que a experiência promovida pela fantasia seja de boa qualidade, estendendo indiretamente sua compreensão da realidade. (*apud* HUGHES, 1973, p. 559, tradução minha<sup>17</sup>)

Traçamos, até aqui, um breve panorama do início de uma segregação mais definitiva entre literatura adulta e infantil e juvenil na Inglaterra do século XIX, assim como da influência que a ascensão de status do *novel* teve no desenvolvimento da literatura para crianças e jovens e nos debates envolvendo a relevância da ficção/fantasia e da realidade para ambos os gêneros. A seguir, trataremos mais especificamente dessa dicotomia a partir de teóricos que estudam a história e o contexto da literatura infantil e juvenil em outros países e

---

<sup>16</sup> Texto original: “Central among these is how adults understand themselves as sexual beings, an understanding that requires children not to be sexual at all, and certainly not to be sexual in ways that might threaten conceptions of (or convictions about) adult normalcy: “Freud is known to have undermined the concept of childhood innocence, but his real challenge is easily lost if we see in the child merely a miniature version of what our sexuality eventually comes to be. The child is sexual, but its sexuality (bisexual, polymorphous, perverse) threatens our own at its very roots. Setting up the child as innocent is not, therefore, repressing its sexuality—it is above all holding of any possible challenge to our own.” If adults can persuade children that they are as innocent as the children in the texts adults provide for them, then the adults can keep themselves from acknowledging aspects of their own sexuality that they have themselves repressed and prefer to keep repressed.”

<sup>17</sup> Texto original: “An acceptance with such enthusiasm of a representation of human beings in action that is so patently false must tend to create some misunderstanding in the mind of the young reader of the nature and motives of human behaviour. Further it compels him to lead a dual existence, using part of his energy in an excessive emotional participation in a life of fantasy at a time when he needs so much to grapple with the real world. Granted that it is still necessary for him to withdraw sometimes from the real world into one of fantasy, it is of great importance that the experience given in fantasy should be of good quality, indirectly extending his understanding of reality.”



épocas, assim como das limitações impostas à presença do realismo e da fantasia em livros para crianças e adolescentes.

### 1.2.3 A conveniência educativa e formadora do realismo e da fantasia

Para iniciar esta seção, é de grande importância que se reconheça, primeiramente, que fantasia e realismo coexistem no campo ficcional. Anteriormente, neste texto, a palavra *ficção* foi usada para conceituar acepções e debates históricos no campo literário e como um antônimo de realismo/realidade, confundindo-se, assim, com o termo *fantasia*. De agora em diante, considera-se que histórias baseadas na realidade são construções artísticas e não menos ficcionais do que histórias que contenham fantasia. A dicotomia, a partir daqui, terá a palavra *ficção* substituída por *fantasia*.

Marisa Lajolo, em *Literatura: ontem, hoje, amanhã*, considera que “O mundo representado na literatura — por mais simbólico que seja — nasce da experiência que o escritor tem de sua realidade histórica e social” e que “a criação literária nasce de uma imaginação ancorada na realidade” (LAJOLO, 2018, p. 58 e 59). Similarmente, Peter Hunt postula: “A fantasia é, por conta de sua relação com a realidade, muito *viva*: mundos alternativos precisam, *necessariamente*, ser relacionados a, e comentar sobre, o mundo real.” (HUNT, 2001, p. 7, tradução minha<sup>18</sup>).

Sobre o mundo ficcional considerado de maneira mais geral — independentemente de classificações como *realista* ou *fantástico* —, parece haver um consenso de que é benéfico o acesso a ele por leitores jovens. Maria Nikolajeva reflete sobre a relação paradoxal que há nessa expectativa de que a ficção ajude jovens leitores na ordenação de suas realidades a partir do contato com a ficção:

Mesmo um mundo ficcional verossímil ainda é uma construção e nunca pode ser tão completo e integral quanto a realidade, pois é sempre baseado na seleção. Além disso, na forma como a linguagem é construída, um mundo ficcional é inevitavelmente mais estruturado e ordenado do que o mundo real. É também consideravelmente mais denso do que o mundo real, uma vez que seus constituintes são mais salientes e menos redundantes do que na realidade. Por outro lado, um mundo ficcional não precisa seguir nenhuma regra reconhecível, às vezes nem mesmo regras de vocabulário e gramática. Esta combinação de incompletude e regularidade, credibilidade e artificialidade, faz com que a ficção seja imprecisa e não confiável. Contar com textos de ficção para qualquer conhecimento do mundo

---

<sup>18</sup> Texto original: “Fantasy is, because of its relationship to reality, very *knowing*: alternative worlds must *necessarily* be related to, and comment on, the real world.”

real pode *potencialmente* torná-lo uma fonte de compreensão melhor do que a realidade caótica e ambígua, que é difícil de entender mesmo para um adulto culto. Assim, paradoxalmente, um mundo ficcional às vezes pode ser mais conclusivo e mais cognoscível do que o mundo real. Não menos importante para os leitores novatos, um mundo ficcional pode fornecer uma fonte de conhecimento boa e, possivelmente, mais confiável. (NIKOLAJEVA, 2014, p. 27, tradução minha<sup>19</sup>)

O conhecimento da realidade em sua totalidade, portanto, é inalcançável para qualquer leitor, do mais novo ao mais maduro. A ficção, por isso, se torna uma maneira mais acessível de acessá-la, pois em seu estado natural ela [a realidade] é caótica e, muitas vezes, ininteligível.

Com o consenso sobre a importância da ficção vem outra questão: entre a realidade e a fantasia, qual propiciaria para a infância um melhor conhecimento — pessoal, de mundo, estético, etc? Ao ler sobre teoria literária infantil e juvenil, é perceptível que esses conceitos costumam ser tratados em oposição um ao outro. Em *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*, de Nelly Novaes Coelho, por exemplo, há um subcapítulo intitulado "A literatura infantil ideal: realista ou fantasista?", em que a autora conclui que “nenhuma delas é melhor ou pior literariamente. São apenas diferentes e dependem das relações de conhecimento que se estabelecem entre os homens e o mundo em que eles vivem.” (COELHO, 2000, p. 52). Outro exemplo está em *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação* (1987), de Regina Zilberman e Ligia Cademartori, que refletem sobre o debate realismo *versus* fantasia e ponderam sobre possíveis consequências de se optar por um ou outro, concluindo que o conflito real é mais profundo — sobre se a literatura infantil é ou não literatura (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 18). Elas chegam a essa conclusão ao ponderarem o seguinte:

“Todavia, esta exigência [de apresentar coerência interna em narrativas infantis e juvenis] pode ser desobedecida, não devido à presença de fantasia, mas ao cumprimento das prerrogativas pedagógicas. Por causa destas, os livros são levados a embelezar o real e oferecer modelos perfeitos de comportamento, assim como a falsificar certas circunstâncias ou obscurecer outras. A deformação repercutirá na

---

<sup>19</sup> Texto original: “Even a verisimilar fictional world is still a construction and can never be as complete and integral as reality, since it is always based on selection. Moreover, since language is structured, a fictional world is inevitably more structured and ordered than the actual world. It is also considerably denser than the actual world, since its constituents are more salient and less redundant than in reality. On the other hand, a fictional world does not have to follow any recognisable rules, occasionally not even rules of vocabulary and grammar. This combination of incompleteness and regularity, credibility and artificiality, makes fiction untrustworthy and indeterminate. Relying on fictional texts for any knowledge of the actual world may thus become utterly problematic for a novice reader. Yet the structured (often binary) and frequently deliberately exaggerated nature of a fictional world can potentially make it a better source of knowledge than the chaotic and ambiguous reality that is hard to comprehend even for an educated adult. Thus, paradoxically, a fictional world can sometimes be more conclusive and more knowable than the real world. Not least for novice readers, a fictional world may provide a good, arguably more reliable source of knowledge.”

coerência interna da narrativa, mas não provirá da pseudodicotômica da contraposição verismo x fantasia. Nesta medida, mesmo a denúncia da realidade, a que visa certo tipo de livro para jovens, pode ser tão falsa quanto o texto farto de intenções moralizantes, porque em ambos repousa a mesma meta pedagógica. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 17).

Por trilhar o caminho do didatismo, portanto, as autoras questionam o status de verdadeira literatura do gênero infantil e juvenil.

Complementar à reflexão de Zilberman e Cademartori, trago a de Peter Hunt, que associa a literatura infantil e juvenil à fantasia por estarem fora do cânone (ou do que é considerado “verdadeira literatura”):

Não é surpreendente que fantasia e literatura infantojuvenil tenham sido associadas, porque ambas são essencialmente formas democráticas — democratizadas por estarem fora do sistema solipsista de alta cultura. A ideia de um 'cânone' — um grupo de textos superiores cuja superioridade é validada por algum conjunto de juizes privilegiados — é estranha a ambos: e para ambos a 'cultura popular' é um grito de guerra, ao invés de uma contradição em termos.<sup>20</sup> (HUNT, 2001, p. 3, tradução minha).

Há, também, opiniões menos moderadas do que as citadas no parágrafo anterior. Um bom exemplo está na crítica aos contos de fadas — provavelmente as histórias mais oferecidas às crianças historicamente, que exerceram uma grande influência cultural e especialmente interessantes pela ótica da dicotomia aqui analisada, por apresentarem graus diferentes de realidade e fantasia (especialmente se analisados diacronicamente). Tal influência, no entanto, não parece ter-lhes conferido prestígio como gênero literário. Os contos de fadas também foram desdenhados por promoverem evasão da realidade, supostamente prejudicial para a formação dos jovens leitores. Essa onda de crítica se propagou a partir da Segunda Guerra Mundial; a pesquisadora Teresa Colomer discorre sobre ela em seu livro *A Formação do Leitor Literário*:

O título de uma obra de Brauner (1951), *Nos livres d'enfant ont menti*<sup>21</sup>, sintetiza perfeitamente a rejeição em relação ao folclore e o deliberado realismo preconizado nos livros daquele período. Os contos de fadas foram desprezados principalmente por sua suposta *falta de compromisso com o mundo real*, por oferecer uma *evasão pouco formadora de valores humanos*, por seu grau de violência, que podia ser causa de transtornos emotivos já que, frequentemente, era exercida por personagens tão importantes para as crianças como os pais, e por sua proposta de modelos e *comportamentos sociais moralmente reprováveis*, tais como a discriminação

<sup>20</sup> Texto original: “It is not surprising that fantasy and children's literature have been associated with each other, because both are essentially democratic forms — democratized by being outside the solipsistic system of high culture. The idea of a 'canon' — a group of superior texts whose superiority is validated by some set of privileged judges — is alien to both: and to both 'popular culture' is a rallying cry, rather than a contradiction in terms.”

<sup>21</sup> O título de Brauner pode ser traduzido do Francês para *Nossos livros infantis têm mentido*.

feminina, o racismo, a mentira ou falta de compaixão. (COLOMER, 2003, p. 61, grifos meus)

Além dessa promoção de uma evasão da realidade, muito dessa discriminação provavelmente se deve, também, ao fato de os contos de fadas serem um gênero de origem popular e oral e, como ficou claro nas posições de autores como Henry James na primeira parte deste trabalho, o que vem do povo e o que o agrada costuma enfrentar muita dificuldade para ser valorizado como arte. Ainda, segundo Ana Maria Machado: “Muitas vezes, são consideradas apenas “histórias infantis” e, por isso, vistas como pouco importantes. Outras vezes [...] por serem consideradas pouco importantes e sem nobreza literária, se acha então que podem ser destinadas às crianças.” (MACHADO, 2002, p. 68).

Uma crítica similar à fantasia se aplica à literatura infantil e juvenil de forma geral — desde Rousseau, até os dias de hoje — como explica Nikolajeva:

Para muitos educadores e críticos, ainda hoje, o realismo — em sua definição bastante vaga de autenticidade e credibilidade — tem um valor educacional, social e epistemológico maior do que, por exemplo, a fantasia. Na verdade, a fantasia tem sido acusada recorrentemente de ser escapista. Se de alguma forma não o é, ela certamente transmite conhecimento de mundo de uma forma radicalmente diferente do realismo. (NIKOLAJEVA, 2014, p. 29, tradução minha<sup>22</sup>)

Há, também, vozes que defendem a fantasia e sua importância para uma experiência literária rica e para a construção da personagem infantil, mas sem dispensar a coerência interna e a validade das ações para ter seu efeito de deixar abertos caminhos interpretativos para o leitor. Zilberman e Cademartori, neste contexto, ponderam que

A fantasia é o setor privilegiado pela vivência do mundo infantil. De um lado, porque aciona o imaginário do leitor; e, de outro, porque é o cenário onde o herói resolve seus dilemas pessoais ou sociais. Consequentemente, não é a saída que coloca o herói perante o mundo, mas sua volta; o primeiro movimento leva o protagonista ao encontro de si mesmo — esta é sua grande aventura, a qual lhe permitirá enfrentar o contexto circundante, confiando em si ou conformado com sua falta de poder. Em razão disto, a fantasia configura a condição de funcionamento do gênero, pois este impõe um modelo narrativo que se desenvolve à medida que o protagonista abandona o setor familiar e ingressa em horizontes sobrenaturais, voltando depois à posição primeira, agora mais experiente ou sábio. Além disso, desencadeia o modelo de leitura da obra, pois é tão-somente pela ativação do universo imaginário da criança que se dá sua aceitação e deciframento. Devido a tal feito, mesmo lidando com eventos extraordinários, o relato precisa ter algo a dizer ao leitor, fundado na coerência da história e na validade dos conflitos que apresenta,

---

<sup>22</sup> Texto original: “For many educators and critics still today, realism – in its rather vague definition through credibility and authenticity – has higher educational, social and thus epistemic value than, for instance, fantasy. In fact, fantasy has recurrently been accused of escapism. If at all, fantasy certainly conveys knowledge of the actual world in a radically different way than realism.”

fatores indispensáveis de sua comunicabilidade. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 132-133)

As literaturas infantil e juvenil ainda parecem se preocupar com tal dicotomia por razões que extrapolam as já citadas até aqui. Quando se trata de livros para crianças e jovens, costuma pairar sobre eles uma expectativa social de pragmatismo que vai além do simples prazer de leitura ou da aquisição de conhecimentos, mas que pretende cumprir uma demanda pedagógica, formadora e de dominação. Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira declaram que é a função utilitário-pedagógica que domina há séculos a produção literária para esse público. As autoras tecem o seguinte comentário sobre o uso do realismo no contexto da literatura infantil e juvenil:

O que se nomeia por realista, aí, outra coisa não é senão trazer para o texto um conjunto de temáticas — pobreza, menor abandonado, pais separados, sexo etc. — vinculadas, por contiguidade, ao contexto social no qual se pretende inserir a criança. Construção plana, previsível, sem surpresas, numa linguagem que tem por tarefa, apenas, ser canal expressivo de valores e de conceitos fundados sobre a realidade social. (PALO; OLIVEIRA, 2003, p. 10)

Tanto os usos do realismo quanto os usos da fantasia — que podem ocorrer por meio da inserção de elementos fantásticos, sobrenaturais, mitológicos, folclóricos, mágicos, oníricos, etc. — podem ter o mesmo tom autoritário e prescritivo. A polêmica seria, então, em torno da conveniência do realismo ou da fantasia para o cumprimento de propósitos educativos.

Maria Nikolajeva cita um paralelo proposto por John Stephens entre fantasia e realismo, e a distinção entre metáfora e metonímia de Roman Jakobson. “De acordo com Jakobson, especialmente em *On Realism in Art* (1971), o realismo parece ser uma questão de percepção em vez de qualidades textuais inerentes. [...] nós acreditamos que uma obra de arte é uma representação realista do mundo ou porque assim queremos acreditar ou porque somos persuadidos a fazê-lo.” (NIKOLAJEVA, 2014, p. 29, tradução minha<sup>23</sup>). Ainda de acordo com a autora, a literatura infantil parece ter oscilado por extremos de representações metafóricas e metonímicas dependendo da ênfase recebida pela importância da imaginação ou da instrução (NIKOLAJEVA, 2014, p. 29). A autora conclui que representações metafóricas e metonímicas não deveriam constituir uma dualidade, mas um espectro, pois ambas possuem legitimidade estética: “o movimento de um leitor novato em direção ao conhecimento/à

---

<sup>23</sup> Texto original: “[...] we believe that a work of art is a realistic representation of the actual world either because we want to believe it or because we are coaxed to believe it [...]”

consciência, estimulado pela ficção, aumenta significativamente seu potencial de aprender com a ficção sobre o mundo real” (NIKOLAJEVA, 2014, p. 31, tradução minha<sup>24</sup>).

Alfred Clemens Baumgärtner, citado por Zilberman e Cademartori, vincula o realismo à verossimilhança — que se traduziria em ações da personagem. As autoras concluem que, para ele,

Ser realista é, portanto, no plano artístico, aquilo que é próprio ao humano no plano existencial. Nesta medida, uma história de aventuras ou um conto maravilhoso são válidos quando apresentam coerência interna (leis de possibilidade e necessidade) e coincidência com um conceito de humanidade (lei da verossimilhança externa). (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 16-17)

As autoras fazem, em seguida, uma consideração que aproxima a visão de Palo e Oliveira (citadas anteriormente), à de Baumgärtner e às suas próprias, dizendo que a exigência de verossimilhança na fantasia pode ser desobedecida por prerrogativas pedagógicas e,

Por causa destas, os livros [infantis e juvenis] são levados a embelezar o real e oferecer modelos perfeitos de comportamento, assim como a falsificar certas circunstâncias ou obscurecer outras. A deformação repercutirá na coerência interna da narrativa, mas não provirá da ocorrência de elementos de tipo maravilhoso, o que revela a índole pseudodicotômica da contraposição verismo × fantasia. Nesta medida, mesmo a denúncia da realidade, a que visa certo tipo de livro para jovens, pode ser tão falsa quanto o texto farto de intenções moralizantes, porque em ambos repousa a mesma meta pedagógica. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p 17)

Analisando reflexões de diferentes autores, podemos concluir que o problema do desprestígio da literatura infantil e juvenil esteja arraigado em algo mais profundo do que um simples embate entre realismo e fantasia — talvez em um projeto de controle da infância por meio da literatura escrita. De um lado, o realismo é apresentado com elementos contextuais plenamente críveis, mas acaba muitas vezes sendo irrealista ao velar diversos assuntos considerados tabus e ao apresentar personagens adultos e crianças como modelos perfeitos de comportamento a serem espelhados — portanto, com uma meta pedagógica. De outro lado, a fantasia e a linguagem metafórica acabam sendo veículos para se tratar de assuntos mais sérios e sensíveis de forma mais discreta — incluindo tabus como morte, suicídio, sexo, sexualidade, abandono, violência, abuso psicológico e físico — e realista; por não serem apresentados de maneira crua, tais temas acabam sendo aceitos pelos adultos que decidem o

---

<sup>24</sup> Texto original: “A novice reader’s movement toward such awareness, stimulated by fiction, significantly enhances the potential of learning from fiction about the actual world.”

que as crianças devem ler (o que não deixa de ser uma forma de subestimação da capacidade de compreensão e fruição e dos jovens leitores).

Nos próximos capítulos, analisaremos dois livros que transitam muito bem entre os territórios de realismo e fantasia e que fazem com que a fronteira entre ambos seja maravilhosamente nebulosa: *Corda Bamba* (1979) e *Sapato de Salto* (2006), ambos de Lygia Bojunga.

#### 1.2.4 Lygia Bojunga transitando entre a fantasia e a realidade

Um bom exemplo de literatura infantil e juvenil que transita constantemente entre os espectros realistas e fantásticos e que parece se importar mais com a experiência estética do jovem leitor do que com sua moralização são os livros de Lygia Bojunga. Em suas obras, é comum que Bojunga misture realidade e fantasia: do lado mais realista, trata de temas variados que, embora possam ser considerados tabus, ou sensíveis, estão presentes na vida de muitas crianças, das mais abastadas às mais pobres<sup>25</sup>. As personagens são bastante críveis, como veremos depois, e não são meros modelos de comportamento adulto ou infantil. Do lado mais fantástico, algumas de suas obras antropomorfizam animais e objetos, usam elementos mágicos e oníricos e uma linguagem muito metafórica.

*Corda Bamba*, por exemplo, romance de 1979, conta a história de Maria, uma menina de 10 anos que presencia a morte de seus pais em um trágico acidente de circo. A morte é anterior ao início da narrativa, que se constrói por meio de memórias, flashbacks e relatos de personagens. Como o narrador informa, os pais estavam endividados, e o acidente fora ocasionado por uma situação trabalhista que os fez se sentirem pressionados a fazerem um número perigoso, no trapézio, sem rede protetora para quedas. Por conta disso, Maria vai morar com sua avó, uma mulher que acha que dinheiro compra tudo — até amor. Depois da perda de seus pais, a menina se cala e perde suas memórias, o que a leva em uma jornada de luto e autodescoberta muito simbólica, onírica e metafórica. Durante suas noites — não fica claro se enquanto ela dorme ou não, preservando a multissignificação da história —, ela anda

---

<sup>25</sup> Além dos mais comuns à Literatura Infantil e Juvenil, que tendem a ser mais leves e felizes, temas que costumam ser velados em outras produções para crianças também permeiam diversas obras da autora, como: conflitos familiares e pessoais; morte; suicídio; solidão; tristeza; medo; abusos sexuais e psicológicos; prostituição; contrastes das experiências masculinas e femininas em sociedade; descoberta da homossexualidade; problemas políticos e sociais.

por uma *Corda Bamba*, equilibrando-se com seu arco, até um corredor cheio de portas coloridas, e cada porta conta a ela uma lembrança sobre si ou sobre seus pais e sua avó. Algumas portas são fáceis de abrir (geralmente as que trazem lembranças mais positivas) e outras, bem difíceis (que contêm experiências traumáticas). “Por meio desses passeios, consegue elaborar sua perda e ressignificar sua existência, criando novas conexões com suas lembranças, seus entes perdidos e passando a lidar melhor com sua nova situação.” (RIBEIRO; MARTINS, 2021, p. 131).

Já *Sapato de Salto* (publicado pela primeira vez 27 anos depois, em 2006) conta a história de Sabrina, uma menina de 10 anos que viveu sua vida na Casa do Menor Abandonado, de onde sai para trabalhar como babá e empregada doméstica na casa de Dona Matilde, Seu Gonçalves e seus dois filhos pequenos. Lá, a menina tem uma rotina extenuante de cuidados com as crianças e com a casa e “ganha em troca” comida, um mínimo de roupas, cuidados médicos e moradia. É lá, também, que é vítima de uma série de estupros perpetrados pelo pai da família. Inês, tia materna de Sabrina, aparece de surpresa já no segundo capítulo, e então a vida da menina muda completamente, tendo pela primeira vez um sentimento de família e liberdade ao morar com ela e sua avó, dona Gracinha, uma senhora com problemas de ordem emocional e mental. É sua tia que informa a Sabrina sobre as circunstâncias que levaram ao abandono por seu pai e ao suicídio de sua mãe. Tal sentimento familiar e confortável, no entanto, é destruído com o assassinato de Inês por seu ex-namorado e ex-cafetão. A morte da provedora da casa traz dificuldades financeiras que Sabrina resolve tentar contornar calçando os sapatos de salto de Inês e se prostituindo. A vizinha Paloma, mãe de Andrea Doria (um ex-aluno de dança de Inês), resolve adotar a menina e sua avó, dando assim uma nova esperança para a vida de Sabrina.

Tais livros serão analisados neste trabalho por serem muito expressivos e por trazerem temas fraturantes de formas e com linguagens ora semelhantes, ora discrepantes. O objetivo não é exatamente comparar os livros, mas explicitar e analisar alguns dos recursos expressivos de tratamento desses temas tabus. As obras se aproximam em certos aspectos e se distanciam em outros. Alguns elementos que eles têm em comum são, por exemplo: o enredo centrado em torno de duas personagens órfãs de 10 anos; mortes trágicas; retratos de situações geradas pela pobreza; estilisticamente, predomínio de linguagem coloquial, com significativa presença de diálogos; estruturalmente, uso da memória, de flashbacks e de relatos de fatos passados, resultando numa trama em que se cruzam eventos ocorridos em diferentes momentos do passado. Por outro lado, afastam-nos, por exemplo, o tom da história, bem mais



esperançoso e metafórico em *Corda Bamba*, e alguns temas presentes apenas em *Sapato de Salto*, como prostituição, suicídio e pedofilia, tratados de modo mais realista.

Há em *Corda Bamba* a intervenção de elementos mágicos, como a corda, que permite a caminhada de Maria entre prédios e a exploração de portas coloridas. Tal intervenção abranda a situação difícil em que a menina se encontra logo após a morte de seus pais e metaforiza o processo de luto pelo qual ela está passando. Em *Sapato de Salto*, no entanto, não há um elemento mágico que alivie a dolorosa realidade de Sabrina. Podemos dizer, assim, que *Corda Bamba* é um livro de fantasia e *Sapato de Salto* é um livro realista? Acredito que não. As fronteiras entre a ficção realista e a fantasia em Lygia Bojunga são maravilhosamente nebulosas, como procuraremos analisar nos capítulos seguintes.

Por meio do uso da mimese do real, mesmo que mesclada com a fantasia, as obras de Bojunga permitem que seus leitores tenham acesso a outras vidas, na pele de crianças diversas que espelham aquelas da vida real, que passam por questões espinhosas em suas casas e escolas e que tentam compreender o mundo que as rodeia. É assim que, então, contribuem com o amadurecimento e o despertar de consciência e empatia como analisaremos depois. Ao se envolver empaticamente com as personagens de *Corda Bamba* e *Sapato de Salto*, pode ser promovido algum tipo de identificação ou entendimento que a literatura confere. Em *Como funciona a ficção*, James Wood cita George Eliot ao falar da empatia na literatura:

[...] ele classificou três aspectos da experiência literária: a linguagem, o mundo, nossa empatia com os outros. George Eliot, em seu ensaio sobre o realismo alemão, assim expôs essa questão: “O maior benefício que devemos ao artista, seja pintor, poeta ou romancista, é o desenvolvimento da nossa empatia [...] A arte é a coisa mais próxima da vida; é um modo de aumentar a experiência e ampliar nosso contato com os semelhantes para além de nosso destino pessoal”. (WOOD, 2011, p. 140)

As crianças e os adolescentes podem — e devem — ser capazes de desfrutar da literatura como arte, sem que seja um veículo com um propósito único. Existem muitos livros como os de Bojunga — sejam eles realistas, fantásticos ou uma mistura de ambos — e que não subestimam seus leitores. Mas para que a literatura infantil e juvenil ganhe o respeito e a repercussão que merece, a liberdade dos autores (como propôs Henry James ao defender um maior reconhecimento do *novel*) é essencial. Do mesmo modo, é essencial a libertação de seus leitores da agenda pedagógica pragmática e dominadora.

A partir daqui, este texto se deterá com mais detalhes nos livros *Sapato de Salto* e *Corda Bamba* e desenvolverá com mais minúcia alguns pontos levantados nesta seção introdutória. Primeiro, será feita uma revisão bibliográfica a partir de textos que já analisaram questões do interesse deste trabalho na obra de Bojunga e, depois, serão feitas as minhas análises das obras selecionadas.

### 1.3 Algumas análises sobre a obra de Lygia Bojunga

A obra de Lygia Bojunga, por ser tão premiada e relevante no cenário nacional, já foi estudada em diversos aspectos; a seu respeito, produziu-se uma fortuna crítica variada, importante para quem decide estudá-la atualmente. Serão feitos, aqui, comentários sobre alguns trabalhos que analisaram as obras *Corda Bamba* e *Sapato de Salto*.

*De Lobato a Bojunga: As renaixões renovadas*, de Laura Sandroni, nasceu como uma dissertação de Mestrado (1985), depois transformada em livro (1987); traça um panorama da evolução da Literatura Infantil (desde a tradição oral e o folclore), perpassando fundadores da Literatura Infantil no Brasil e chegando a como as inovações de Monteiro Lobato influenciaram o estilo de Lygia Bojunga. Uma das intenções da autora seria de, analisando a obra de Lygia Bojunga, evidenciar "que não existem diferenças, do ponto de vista estético, entre a obra literária destinada a adultos e aquela escrita para crianças" (SANDRONI, 1987, p.13):

Pretende-se evidenciar, através do exame da organização ficcional, da estrutura narrativa, da linguagem específica e da variedade temática, o alto nível literário alcançado por essa autora, comparável ao de outros grandes escritores brasileiros contemporâneos. Tenta-se dessa maneira demonstrar que a literariedade de um texto independe de seu presumível receptor — criança, jovem ou adulto. (SANDRONI, 1987, p. 14)

Depois de traçar um histórico da tradição oral, literária e folclórica no mundo e no Brasil, Sandroni chega às inovações que Monteiro Lobato trouxe para a Literatura Infantil. De acordo com a autora:

[...] sua obra (de Monteiro Lobato) foi um salto qualitativo comparada aos autores que o precederam, já que é quase toda permeada do ânimo de debates sobre temas públicos contemporâneos ou históricos que problematiza de modo a ser compreendido por crianças e expressa em linguagem original e criativa, na qual sobressai a busca do coloquial brasileiro, antecipatória do Modernismo. (SANDRONI, 1987, p. 47)

Por tratar de temas mais sérios e complexos, como guerras, política, ciência e petróleo (e que até aquele momento não eram considerados adequados à infância), Lobato conquistou um terreno inexplorado até então, e o fez de uma forma acessível a seus interlocutores, com uma linguagem marcada pelo coloquialismo e por “brasileirismos” inovadores (SANDRONI, 1987, p. 49):

Com Lobato, os pequenos leitores adquirem consciência crítica e conhecimento de inúmeros problemas concretos do País e da humanidade em geral. Ele desmistifica a moral tradicional e prega a verdade individual. Instaura, portanto, a liberdade. Sem coleiras, pensando por si mesma, a criança vê, num mundo onde não há limites entre realidade e fantasia, que ela pode ser agente de transformação. (SANDRONI, 1987, p. 53).

Na mesma linha de Lobato, Bojunga também tematiza os problemas da sociedade contemporânea (dos anos 1970 e seguintes), tanto no aspecto das relações humanas quanto nas implicações psicológicas de que a criança é vítima. Ela o faz com um alto nível de criação e originalidade de linguagem:

A partir do tema principal, a própria infância, Lygia Bojunga Nunes constrói narrativa impregnada de riquíssima fantasia que tem por base elementos tomados do real e como objetivo discutir os comportamentos sociais frutos da ideologia dominante sem, no entanto, deixar de lado sua função lúdica. (SANDRONI, 1987, p. 73)

A autora analisa todas as obras de Bojunga publicadas até então: *Os Colegas* (1971), *Angélica* (1975), *A Bolsa Amarela* (1981), *A Casa da Madrinha* (1978), *Corda Bamba* (1979), *O Sofá Estampado* (1980), *7 Cartas e 2 Sonhos* (1983) e *Tchau* (1985). Alguns aspectos da análise que Sandroni faz de *Corda Bamba* serão comentados no capítulo V..

No último capítulo do livro, Sandroni inclui uma entrevista com Lygia Bojunga, de que destaco a última fala da autora, que ajuda a entender a argumentação deste trabalho sobre as fronteiras entre literatura infantil e juvenil e literatura geral (ou adulta) serem nebulosas:

Essa recaída teatral que eu tive, e que me acarretou o prêmio Molière, tinha também o objetivo de fazer o teatro aberto a qualquer idade. A peça foi apresentada simultaneamente em espetáculos diurnos e noturnos a fim de facilitar igualmente a ida de crianças e de gente grande. Recebendo um prêmio que até aqui só tinha sido dado a obras destinadas a adultos, *eu me sinto tentada a ver na decisão do júri uma equivalência de intenções, isto é: uma inclinação para tornar mais fluidas as fronteiras tão rígidas que foram demarcadas para separar a criança do adulto.* (SANDRONI, 1987, p. 176, grifos meus)

Outra pesquisa relevante para este trabalho é a dissertação de mestrado intitulada *A travessia de Maria: uma experiência de leitura de Corda Bamba de Lygia Bojunga Nunes*<sup>26</sup>, em que a pesquisadora Alice Atsuko Matsuda faz uma análise bastante ampla da obra, abrangendo aspectos literários, sociológicos e de recepção a partir de um experimento com alunos de oitava série (atual nono ano). O estudo de caso é importante por tratar de um livro, nas palavras de Matsuda, “bem realizado no plano literário, premiado, traduzido em vários idiomas, [mas que] não tem boa receptividade pelos alunos [...] Os alunos dizem não gostar da obra por sentirem dificuldades para compreender a linguagem da autora.” (2001, p. 12 e 13) Tal percepção veio da experiência da pesquisadora como professora da Rede Pública Estadual de Ensino Fundamental e Médio, em que testou sistematicamente a recepção da obra por seus alunos.

Uma reflexão interessante trazida por Matsuda é de uma leitura que fez de um artigo de difícil acesso — “*Corda Bamba: caminho para o inconsciente de Maria*” (1979), de Maria da Glória Bordini, em que um questionamento pertinente é levantado:

Maria da Glória Bordini, em seu artigo “*Corda Bamba: Caminho para o inconsciente*” (1979), questiona se o livro se dirige ao público infante-juvenil ou ao adulto, como os livros que os especialistas classificam de “literatura sobre crianças”, pelo fato de possuir uma história de fundo psicanalítico. No entanto, segundo Bordini, o fato de a história ficar entre a realidade e a fantasia faz com que se preserve a natureza infantil da narrativa, “permitindo que seu leitor-criança a compreenda, tanto enquanto ação como enquanto introspecção”. Além disso, a sua estrutura morfológica é a mesma do conto de fadas, identificando-se com a criança, embora a autora tenha concentrado demasiados elementos psicanalíticos na sua narrativa para o público infante-juvenil. (MATSUDA, 2001, p. 48-49)

Concordando com as reflexões de Bordini e Matsuda, consideramos que tanto adultos como crianças podem aproveitar muito dessa leitura por se tratar de uma obra que, dependendo do repertório do leitor, promove diferentes interpretações. Para um leitor que não tenha esse olhar para o inconsciente, pode trazer dúvidas, como: as viagens de Maria pela corda e pelas portas coloridas aconteceram de verdade? Ou foram sonhos? Já para um leitor que lide minimamente com reflexões sobre inconsciente, psicanálise e metáfora, pode ficar claro que o recurso metafórico das viagens de Maria pela *Corda Bamba* ilustram o que estava acontecendo no inconsciente de Maria ao viver o luto pela morte dos pais. Em qualquer um dos casos, há oportunidade de se fazer leituras ricas, por caminhos interpretativos diferentes e sem se chegar a uma resposta definitiva, o que não é necessário para se ter uma experiência literária frutífera.

---

<sup>26</sup> Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Assis, em 2001, sob orientação do Prof. Dr. Benedito Antunes.

Ainda sobre as múltiplas possibilidades interpretativas, Matsuda afirma que a maneira como a história foi estruturada “solicita uma adesão crítica do leitor”, isto é, demanda a participação ativa do leitor, desafiando-o:

Seu discurso sempre solicita uma adesão crítica do leitor. Ela não dissimula sua voz na do narrador. Segundo Perrotti, entre ela e o leitor “há um espaço crítico a ser preenchido por este, espaço que deverá também restaurar os fragmentos narrativos e induzir o sentido” (1986, p.134). Pode-se perceber que Lygia Bojunga Nunes não deixa à margem temas ligados aos problemas humanos. Ela os traz à tona e os aborda de maneira sutil, fazendo com que o leitor reflita sobre eles. Os julgamentos das questões humanas não são feitos por ela, mas cabe ao leitor fazer essas inferências. Parece que Lygia confia na capacidade de seu leitor. (MATSUDA, 2001, p. 96-97)

Seja o leitor de *Corda Bamba* um adulto ou uma criança, ele não é subestimado pela autora, que escreveu uma obra com riqueza suficiente para romper fronteiras comumente estabelecidas entre literatura infantil ou juvenil e adulta e que, por essa diluição de fronteiras, pode ser compreendida por leitores de diversas faixas etárias e gêneros literários. Os temas humanos trazidos com sutileza, como escreveu Matsuda, são característicos da obra.<sup>27</sup>

A linguagem utilizada por Bojunga em *Corda Bamba* é predominantemente simbólica, fala por imagens e consegue comunicar as ideias abstratas. Por meio da análise dos elementos simbólicos vistos, percebe-se que a utilização dos símbolos é medular na obra. Tem o objetivo de ilustrar o elemento psicológico por meio do significado nele contido, visto que a trama principal da narrativa acontece na mente da protagonista, cenário de representação dos seus conflitos. (MATSUDA, 2001, p. 126)

Não vemos a mesma abordagem simbólica e abstrata em *Sapato de Salto*, que traz temas fraturantes com uma linguagem mais crua e literal — apesar de acessível e coloquial — o que diferencia o livro de grande parte da obra da autora. O tom realista de *Sapato de Salto* pode pegar de surpresa um leitor de outras obras de Lygia Bojunga, pois é comum que haja um escape fantástico envolvido na superação de situações espinhosas nas obras da autora.

Na dissertação *Calçando um Sapato de Salto: um estudo da recepção de temas polêmicos por leitores jovens*<sup>28</sup>, Jemima Bortoluzi faz uma análise do romance *Sapato de Salto* atrelando o valor estético da obra à sua dimensão social de uma forma que não a

<sup>27</sup> O livro *Sapato de Salto* ainda não havia sido publicado quando Matsuda publicou a dissertação de Mestrado aqui discutida. Ele traz temas fraturantes com um tom muito menos sutil do que o usual nas obras bojungiianas.

<sup>28</sup> Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (Mestrado), no Centro de Humanidades, da Universidade Federal de Campina Grande, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Tavares Silva, em 2013.

instrumentaliza como recurso paradidático, mas valoriza seu potencial artístico e sua contribuição para a formação do leitor-cidadão:

Estamos bem cientes de que não cabe à literatura preparar crianças e adolescentes para lidar com a vida. No entanto, sendo a literatura uma experiência essencial de comunicação, pode-se abordar por meio dela toda espécie de experiência humana, inclusive as negativas. Desta forma, disponibilizar ao leitor juvenil o acesso a bons textos literários que problematizem a realidade pode ser mais que uma maneira de desenvolver bons leitores, mas um meio de auxiliá-los na construção de criticidade, na aquisição de novos conhecimentos e mediar, em alguma medida, a promoção da cidadania e a diminuição de muitos preconceitos. (BORTOLUZI, 2013, p. 12)

Ao se envolver empaticamente com as personagens de *Corda Bamba* e *Sapato de Salto*, pode ser promovido no leitor algum tipo de identificação ou entendimento que a literatura possibilita. Complementando a ideia de Bortoluzi, trago um trecho de *A leitura*, em que Vincent Jouve refere-se à redescoberta de si na literatura: “O que a leitura permite, portanto, é a descoberta de sua alteridade. O ‘outro’ do texto, seja do narrador seja de uma personagem, sempre nos manda de volta, por refração, uma imagem de nós mesmos” (JOUVE, 2002, p. 132). Ainda na mesma obra, Jouve trata de um “Jogo de identificação” que permite o desenvolvimento do leitor: “Parece que, por meio da identificação com as personagens, é de fato a verdade de sua própria vida que o leitor está em condição de apreender: a leitura, ao fazê-lo atingir uma percepção mais clara de sua condição, permite-lhe entender-se melhor” (JOUVE, 2002, p. 136).

Em outro ponto importante de sua análise, Bortoluzi compara *Sapato de Salto* a outras obras de Bojunga em que há um predomínio do fantástico sobre o real, diferenciando, assim, a obra analisada de outras da autora:

Muito embora todas as temáticas sejam tratadas com a poeticidade e delicadeza já conhecidas desta autora, ainda que tenhamos como protagonista da história uma personagem criança e mesmo mantendo-se a linha oral e ágil na construção da linguagem na narrativa, há em *Sapato de Salto* uma peculiaridade que o diferencia de outras obras de Lygia mais voltadas para o público infantil. É o predomínio do real sobre o fantástico que pinta os tons esmaecidos dessa história, uma vez que não se percebe a projeção ou intromissão do elemento extraordinário, desenhado pela imaginação, na realidade tangível exterior ao espírito (HELD, 1980, p. 32). Nenhum de seus personagens lida com as situações embargantes em que se inserem através de recursos animados por uma atividade criadora alimentada pela invenção (MAGALHÃES, 1980, p. 68), como acontece com a maioria dos protagonistas bojunguanos. (BORTOLUZI, 2013, p. 33)

Em *Sapato de Salto* não há a intervenção de nenhum elemento mágico que auxilie na resolução de conflitos da protagonista Sabrina, o que o diferencia de *Corda Bamba*. A primeira é marcada pelo abuso sexual e psicológico, pela prostituição e pelo luto de uma

maneira muito realista e não tem um acalento mágico para as fortes turbulências que afetam indelevelmente sua vida. Já para a segunda, o luto pela perda de seus pais em um acidente de circo é perpassado por elementos oníricos e fantásticos, que são a *Corda Bamba* que interliga sua janela ao prédio vizinho, o arco que utiliza para se equilibrar e as portas coloridas, que abre para revelar, pouco a pouco, sua própria história e a de seus pais. As portas a ajudam a recuperar a memória perdida com o acidente trágico e a elaborar e ressignificar a grande perda.

Em *Sapato de Salto*, porém, Sabrina não possui nenhuma bolsa-esconderijo, nem casa-de-madrinha-refúgio, e não é em uma corda-bamba que ela precisa se equilibrar, mas em cima de um sapato alto. É a realidade que se impõe devastadora para essa menina de 11 anos, impelida de maneira brutalmente precoce a tornar-se adulta. (BORTOLUZI, 2013, p. 34)

A fantasia, no entanto, não desaparece por completo, de acordo com Bortoluzi. Ela se conserva como esperança e capacidade de sonhar:

Porém, se a fantasia instituída na narrativa não oferece recursos suficientes para resgatar Sabrina das garras cruéis da realidade, ela também não desaparece por completo. Antes, funciona como um ponto de partida, e não mais um fim ou meio, para o desenlace de sua história. É a humanidade que se sobressai em *Sapato de Salto*, prevalecendo sobre todos os dramas e não permitindo que a fantasia, enquanto capacidade de sonhar e meio de abrir novas possibilidades de existência, seja de todo apagada. (BORTOLUZI, 2013, p. 34 e 35).

Bortoluzi conclui sua análise do enredo afirmando que essa diferença de abordagem em *Sapato de Salto* não empobrece em nada o efeito da história sobre o leitor, já que caminhos interpretativos não são fechados, não há tom moralizante e não é diminuído o valor da imaginação. “Ela [Lygia] sabe que na vida, assim como na fantasia, sempre existirão inúmeras maneiras de superar a realidade embargante em que possamos nos encontrar” (BORTOLUZI, 2013, p. 46). Em outros capítulos da dissertação, ainda trarei uma voz dissonante, que enxerga fantasia em *Sapato de Salto* para além do que foi apresentado por Bortoluzi.

Outra pesquisa relevante no que diz respeito ao tratamento de temas fraturantes na obra bojunguiana é a de Clarice Lottermann, que, em sua tese de doutorado, analisa o tema da morte em diversas obras da autora. Ela inicia sua análise afirmando que a literatura é um espaço privilegiado para a discussão de temas fraturantes e que extrapolam o convencional. Ela começa citando Terry Eagleton:

Se hoje a literatura tem importância, isto se deve basicamente ao fato de nela se ver, como ocorre a muitos críticos convencionais, um dos poucos espaços remanescentes nos quais, em um mundo dividido e fragmentado, ainda é possível incorporar um

senso de valor universal; e nos quais, em um mundo sordidamente material, ainda se pode vislumbrar um raro lampejo de transcendência. (EAGLETON, 1997, p. 329 *apud* LOTTERMANN, 2006, p. 1).

Lottermann observa que a morte (metafórica ou literal) na obra de Lygia Bojunga vem acompanhada de questionamentos sobre a arte e sua relevância, assim como sua relação com a vida. Ela evidencia a estreita relação entre morte e arte nas obras da autora:

[...] seja a morte acidental (*Corda Bamba*), suicídio (*O pintor; O meu amigo pintor*), homicídio (*Nós três; O sofá estampado*), em decorrência de doenças (“A troca e a tarefa”), abortamento (*Retratos de Carolina*) ou de situações marcadas pela violência, que culminam com a morte, como é o caso do estupro em *O abraço*. Há obras nas quais a autora trata da morte simbólica, que se manifesta na privação da liberdade de pensamento e na morte cultural (*A casa da madrinha*); na passagem do tempo e no envelhecimento (*A cama*); no exílio político/desaparecimento do pai (*Fazendo Ana Paz*); no abandono do lar e dos filhos pela mãe (“Tchau”). Em todas, há uma estreita relação entre morte e arte: as personagens que morrem e matam são artistas – pintor, escultora, artistas de circo, escritora – ou estão indiretamente ligadas ao universo artístico. Personagens crianças e pré-adolescentes – humanas e animais – presenciam ou sofrem a morte/perda/afastamento. (LOTTERMAN, 2006, p. 5)

Depois de traçar um riquíssimo panorama do tratamento da morte na literatura infantil e juvenil brasileira<sup>29</sup>, Clarice Lottermann analisa a morte na obra de Lygia Bojunga, tanto literal quanto simbólica. Um exemplo de morte simbólica é o que a pesquisadora chama de *morte social*, que consiste na não-existência como cidadão, na falta de direitos sociais, o que significa uma vida que não pode ser plenamente vivida (LOTTERMAN, 2006, p. 66). Um dos livros citados ao tratar da morte social é *Corda Bamba*, em que a pobreza e a negação de direitos básicos aos cidadãos — como o direito à alimentação negado à Velha Contadora de Histórias — têm um papel crucial na morte literal, que decorrerá das condições de miséria a que as personagens foram submetidas. Voltaremos a esse tema mais adiante.

A pesquisadora aborda, no capítulo 4, “A morte na obra de Lygia Bojunga: sonhos, simbologia e estratégia narrativa”, o inconsciente, a imaginação, a intuição e a fantasia, e como tais elementos e imagens aludem a um ambiente nevoento e misterioso (LOTTERMAN, 2006, p. 86). Lottermann explicita, sob a forma de perguntas, a confusão causada em *Corda Bamba* a respeito das viagens de Maria pela *Corda Bamba*: elas acontecem em sonhos? E

<sup>29</sup> Alguns títulos comentados pela pesquisadora são *Pântano de Sangue* (1987), de Pedro Bandeira; *O caso do martelo* (2001), de José Clemente Pozenato; *O outro lado do tabuleiro* (1986), de Eliane Ganem; *A história do galo Marquês* (1986), de Miguel Jorge; *O pêndulo do relógio* (1999), de Charles Kiefer; *Eu vi mamãe nascer* (2001), de Luiz Fernando Emediato; *Menina Nina: duas razões para não chorar* (2002), de Zivaldo; *Órfãos do silêncio* (1996), de Luiz Galdino; *Dias difíceis* (1997), de Fanny Abramovich; *Por parte de pai* (1995), de Bartolomeu Campos Queirós; *O veleiro de cristal* (2003), de José Mauro de Vasconcelos; *O viajante das nuvens* (1978), de Haroldo Bruno e *A desintegração da morte* (1982), de Orígenes Lessa.



quem sonha é Quico? Quico está dormindo ou acordado? Tais ambiguidades interpretativas enriquecem a história e os caminhos de leitura potenciais.

Lottermann trata, também, da relação entre o sono de Maria e a morte:

Pode-se ver, na reação de Maria – dormir durante vários dias – uma forma de morte. Através do sono, Maria busca juntar-se aos pais. Enterra-se no leito como num sepulcro. A associação entre sono e morte é bastante usual. Pode ter origem na mitologia grega, segundo a qual a Morte é filha da Noite e irmã de Hipnos, o Sono. A ausência momentânea representada pelo sono – “estado fisiológico temporário (...) caracterizado por supressão da vigilância (...), suspensão das experiências conscientes que estão referidas no momento ao indivíduo e ao mundo” – apresenta similitude com a morte: apagamento físico que se aproxima também do desmaio. A analogia entre o sono e a morte faz com que, algumas vezes, seja utilizado, na oralidade, o eufemismo “Fulano dormiu para sempre” ou “Fulano descansou”, evitando-se o uso da palavra morte. O entrelaçamento mitológico da morte e do sono – ambos são filhos da Noite – enfatiza características comuns: ausência de movimento, silêncio, escuridão. (LOTTERMAN, 2006, p. 90)

Acho plausível que o sono também possa ser compreendido como uma fuga de um estado de consciência que traz sofrimento ou um desejo de ruptura de laços — ou de não construção de laços. Esta evasão provocada pelo sono e pelo universo onírico em *Corda Bamba* é revertida, de acordo com Lottermann, quando Maria abre as portas de diferentes cores para testemunhar importantes cenas de sua vida e da de seus pais. Tais experiências, mesmo que simbólicas, fazem com que os limites entre sonho e realidade se estreitem, pois é a partir delas que Maria recupera sua história e elabora sua perda, como é competentemente articulado pela pesquisadora: “Embora busque fugir através do sono, é pelo sonho que retorna à realidade que procura negar. Nessa relação, mesmo que o sono signifique fuga, o sonho, ao dar acesso às lembranças, auxilia no processo de reelaboração e superação do sofrimento.” (LOTTERMAN, 2006, p. 92).

Na conclusão de sua pesquisa, Clarice Lottermann evidencia a simbiose existente entre arte, morte e vida na obra de Lygia Bojunga

Da obra da autora apreende-se que o apagamento e o silenciar da arte implicam o apagamento e o silenciar da vida. Por outro lado, a interrupção da vida implica a cessação da arte, pois esta, ainda que seja indispensável à vida, não tem poder salvífico. Nessa intrincada trama, a arte não é maior que a vida, nem esta é maior do que aquela. (LOTTERMAN, 2006, p. 147).

Além disso, afirma ao comparar a obra de Bojunga às demais analisadas no capítulo “A morte na literatura infantil e juvenil brasileira”, que ela se distingue das demais por não dissimular a morte e a perda; por praticamente não apresentar especulações de ordem mística ou religiosa; por utilizar material onírico e simbólico, que permitem que o leitor adentre o

mundo interior das personagens; e por representar a morte recorrentemente em tensão com a criação artística (LOTTERMAN, 2006, p. 147).

Ainda sobre morte e luto em *Corda Bamba*, minha orientadora e eu publicamos em 2021 um artigo intitulado “Luto infantil e o processo de ressignificação da vida: a trajetória de Maria em *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga”, em que analisamos como o processo metafórico e onírico dos passeios de Maria pela *Corda Bamba* e pelas portas coloridas fizeram com que a personagem elaborasse sua perda e ressignificasse sua existência, criando novas conexões com suas lembranças, seus entes perdidos e passando a lidar melhor com a realidade que lhe foi imposta. A análise foi feita baseada em estudos sobre a morte e o luto, em teoria e crítica de literatura infantil e juvenil e em análises literárias da produção de Lygia Bojunga. (RIBEIRO; MARTINS, 2021). No texto, discutimos sobre como a arte é um veículo importante para a representação da morte e do luto, temas tão evitados no cotidiano de tantas pessoas, de crianças a idosos:

Tal distanciamento, de certa forma, faz com que se sintam protegidos — da reflexão, da dor, das lembranças, dos medos. Mas há quem questione a falta da reflexão sobre a morte e defenda o oposto: sensibilizar-se sobre a morte protege, pois promove conhecimento sobre os limites físicos da vida, faz respeitá-la e viver com mais significado. (RIBEIRO; MARTINS, 2021, p. 132).

Tratamos também do histórico de abordagens de morte e violência na literatura para jovens, mencionando Robert Darnton, que explicita o contexto em que muitos contos de fadas europeus foram registrados, evidenciando que a representação da realidade também se faz notar nessas narrativas do século XVIII, especialmente por meio de temas como morte e violência — dentre elas sodomia, estupro, incesto e canibalismo. O historiador lembra que tais temas eram apresentados a todas as faixas etárias, sem distinção ou adaptação:

Ninguém pensava nelas [crianças] como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida, claramente distinta da adolescência, da juventude e da fase adulta por estilos especiais de vestir e de se comportar. As crianças trabalhavam junto dos pais quase imediatamente após começarem a caminhar, e ingressavam na força de trabalho adulta como lavradores, criados e aprendizes, logo que chegavam à adolescência. / Os camponeses, no início da França moderna, habitavam um mundo de madrastas e órfãos, de labuta inexorável e interminável, e de emoções brutais, tanto aparentes como reprimidas. (DARNTON, 1986, p. 47 apud RIBEIRO; MARTINS, 2021, p. 133)

Mesmo que as concepções de criança e infância tenham mudado através do tempo, a arte se preservou como um campo privilegiado para tratar de temas espinhosos para todas as faixas etárias:

Ao lado dessa ousadia em tratar da morte em narrativas infantis e juvenis, a produção acadêmica sobre a tematização da morte também tem se dedicado a evidenciar que esconder das crianças e jovens o processo e os rituais ligados à morte é uma forma de subestimá-los, não de protegê-los; no esforço vão, ainda que bem-intencionado, de proteção da criança e do adolescente contra o sofrimento, a realidade é escondida ou disfarçada, e a perda, negada. (PAIVA, 2011, p. 37 apud RIBEIRO; MARTINS, 2021, p. 133).

Por ser uma obra que não subestima a criança leitora e que representa um processo de simbolização ocorrido por meio do luto, escolhemos analisar a obra *Corda Bamba*:

Assim, a trajetória dos passeios de Maria pode ser pensada como seu processo de luto: por meio da revelação de suas lembranças, ela se aproxima de novas formas de ser-no-mundo, sem seus pais. Tal processo de reconstrução é representado de forma simbólica na delicada narrativa de Bojunga, que lida com as dificuldades e as estratégias de reconstrução de si empreendidas pela personagem. A *Corda Bamba* que dá título ao livro identifica o lugar onde seus pais morreram e, ao mesmo tempo, o instrumento por meio do qual Maria acessará suas memórias. O processo do luto é narrado, portanto, como um processo de reconhecimento da própria dor, da própria identidade e de enfrentamento da aparente solidão. (RIBEIRO; MARTINS, 2021, p. 135)

Concluimos nosso texto constatando que a simbolização do processo de luto sofrido por Maria se dá com uma representação bastante metafórica de um tema obviamente real e muito doloroso, mas que tem sua pungência amenizada pela via da ficção e do tratamento poético dado pela autora. “Sem negar sentimentos e sua simbolização, o romance promove uma experiência de leitura metafórica, simbólica, que não dá respostas prontas às dores da vida: em vez disso, convida à reflexão sobre emoções.” (RIBEIRO; MARTINS, 2021, p. 141)

A partir daqui, analisaremos as obras *Corda Bamba* e *Sapato de Salto*, tratando das fronteiras entre realidade e ficção; da representação de temas fraturantes; da linguagem e seu efeito nas narrativas; das possibilidades de multissignificação e de enfrentamento sensível de situações embargantes.

## 2 ANÁLISE DE *SAPATO DE SALTO*

### 2.1 A história de Sabrina

A obra *Sapato de Salto*, publicada pela primeira vez em 2006, ganhou, em 2007, o selo Altamente Recomendável para o Jovem da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Destaca-se por ser menos metafórico e mágico do que outros títulos famosos de Bojunga, como *A Bolsa Amarela* (1976), *Corda Bamba* (1979), *Sofá Estampado* (1980) e *Meu amigo pintor* (1987), por exemplo.

O livro conta a história de Sabrina, uma menina entre seus 10 e 11 anos que vivera, desde seus primeiros dias de vida, na Casa do Menor Abandonado, de onde sai para trabalhar como babá e empregada doméstica na casa de Dona Matilde, Seu Gonçalves e seus dois filhos pequenos. Lá, a menina tem uma rotina desgastante de cuidados com as crianças e com a casa e “ganha em troca” comida, um mínimo de roupas e cuidados médicos, e moradia. Sua situação é, portanto, análoga à escravidão, embora ela tivesse alguma expectativa de ter sido adotada pela família. Sabrina busca afeto e uma relação mais familiar com os membros da casa e, inicialmente, só consegue encontrá-los nas crianças de que cuida.

Posteriormente, o pai, seu Gonçalves, demonstra um interesse que Sabrina entende como paterno, mas que, na realidade, era sexual. Com o pretexto das aulas que Sabrina pediu (pois gostava de estudar), os dois se aproximam e iniciam uma relação de troca de segredos, como os presentinhos que o homem trazia para a menina e escondia pelo quintal para que ela os procurasse. É com ele que Sabrina sofre os primeiros estupros, quando ele invadia seu quarto na calada da noite. É relevante ressaltar que a narrativa é ágil, pois tudo isso acontece no primeiro capítulo do livro. Após os episódios de abuso, Seu Gonçalves sempre deixava um *presentinho* para a menina em cima de uma cadeira, que, com o passar do tempo, se torna um *dinheirinho*. O uso desses e de outros diminutivos serão comentados na análise da linguagem do romance, mais adiante.

Já no segundo capítulo aparece Inês, uma mulher muito bonita, arrumada com roupas justas, *Sapato de Salto*, batom e esmalte vermelho. Diz ser a tia de Sabrina e traz toda a documentação necessária para levá-la consigo. A menina fica extasiada com a descoberta de um familiar, pois passara toda a sua vida pensando que não tinha ninguém. D. Matilde finge resistência, mas entrega a menina, despedindo-se dela com um tapa na cara, o que insinua que ela sabia sobre os abusos que seu marido infligira à menina e que a culpava de alguma forma. Essa forte insinuação fundamenta-se na cena de um dos estupros perpetrados por seu

Gonçalves no quarto de Sabrina, quando a menina observara uma sombra pelo vão da porta. A partir desse dia, a narrativa e os diálogos demonstram um tratamento ainda mais cruel de D. Matilde em relação à garota, o que contribui para a insinuação da narrativa de que a mulher sabia do que estava acontecendo e de que tinha algum tipo de raiva de Sabrina pelo ocorrido, não socorrendo a menina, tampouco interrompendo os atos praticados pelo marido:

Até que uma noite, justo quando seu Gonçalves vinha num crescendo de exclamações, o olho de Sabrina se despencou da maçaneta pra tira de luz que, de repente, apareceu debaixo da porta. [...] Um chinelo de salto entrou sorrateiro na faixa de luz [...] Até que, lá pelas tantas, o chinelo desgrudou do chão. E a tira de luz se apagou.

No outro dia a dona Matilde não olhou pra Sabrina. Séria, ruga na testa, enfiando bala na boca, triturando ela depressa, mastigando outra em seguida. (BOJUNGA, 2011, p. 24 e 25).

Assim, D. Matilde não se exime de culpa pelos abusos sexuais sofridos por Sabrina, pois não deixa de ser conivente ao, supostamente, saber o que está acontecendo e não fazer nada para interromper a violência. Quando tia Inês reivindica sua sobrinha, dona Matilde hesita. Não por pensar em Sabrina ou querer que ela ficasse, mas porque estava planejando a justificativa que daria para seu marido. Assim, ela reage aos atos do marido mentindo e tirando de seu caminho um objeto de seu desejo, frustrando o prazer do marido.

Depois de todo esse sofrimento, é com tia Inês e a avó, Gracinha, que Sabrina vive, pela primeira vez, uma dinâmica de família afetuosa e de liberdade. Inês trabalhava como professora de dança e também (saber-se-á ao longo da narrativa), como prostituta. Gracinha é uma ex-lavadeira brincalhona e afetuosa, mas que parece ter enlouquecido com o trauma de perder sua filha Maristela, a mãe de Sabrina, em circunstâncias trágicas, exigindo assim, cuidados redobrados. Inês evitou o assunto do suicídio de sua irmã por certo tempo, mas, em uma noite em que a conversa surgiu, ela revelou a história para sua sobrinha. É nesse momento que Sabrina descobre a história de vida e morte de sua mãe.

Na história contada por tia Inês, uma memória dolorosa para ela e sua mãe, Maristela engravidara de um homem por quem se apaixonara em sua adolescência, mas ele era casado e se recusou a assumir ou dar qualquer tipo de suporte quando soube da gravidez, abandonando-a completamente. A mãe, Gracinha, se decepcionou muito com a filha, dizendo que se esforçara em vão para proporcionar a ela uma chance de estudo e uma vida digna; além disso, a ideia de mais uma boca para alimentar lhe pareceu árdua demais. A moça decide fugir de casa com a promessa de voltar quando as coisas estivessem melhores, mas, ao não conseguir outros trabalhos por estar grávida, prostitui-se. Sem esperanças e sem perspectivas após o

nascimento da filha, Maristela suicida-se, afogando-se num rio amarrada a uma pedra e deixa uma carta, que só chegaria à sua família tempos depois. Sabrina é deixada pela mãe, logo antes do suicídio, na porta da Casa do Menor Abandonado.

Dias depois, como sugere a narrativa, a visita de um homem muda o destino de Sabrina novamente. Ele era um ex-namorado e ex-cafetão de Inês que queria levá-la junto dele para a cidade grande. Quando ela nega a oferta, os dois iniciam uma altercação que resulta no assassinato de Inês. Gracinha e Sabrina testemunham toda a cena; além de desoladas, passam por muitas dificuldades financeiras após a morte da provedora da casa. Sabrina se vê, então, impelida a cuidar de sua avó e a custear as despesas de ambas: calça os sapatos de salto de sua tia Inês e prostitui-se aos 11 anos, cobrando 30 reais por programa. Seu primeiro *cliente* foi o açougueiro da cidade, Orlando, em um matagal próximo a um rio. A cena foi parcialmente presenciada por Andrea Doria (um vizinho cuja história é contada paralelamente à de Sabrina), que sonha em ser um dançarino profissional e, por isso, fazia aulas com Inês e frequentava a casa de Sabrina e D. Gracinha.

Andrea Doria convida a menina, após o episódio presenciado, para almoçar na casa dele com seus pais, pois fica sabendo que até comida estava faltando para Sabrina. A partir desse dia, o garoto e a menina desenvolvem uma amizade e combinam de dançarem juntos na casa de Sabrina algumas vezes por semana, pois ela era muito talentosa e ele tinha perdido sua professora e parceira de dança no assassinato. É essa atitude de Andrea Doria que mudaria o destino de Sabrina, pois a relação entre sua mãe Paloma e a menina iria se desenvolver e resgatá-la da prostituição, primeiro dando suporte financeiro para que a menina pudesse parar de se prostituir e, no fim da história, adotando Sabrina e sua avó Gracinha.

O enredo centrado em torno de Sabrina foi o enfoque do resumo por ter mais relevância para minha análise principal, mas reforço que, paralelamente, outras histórias são desenvolvidas em *Sapato de Salto*, como a de Paloma, seu irmão e seu marido e de Andrea Doria e Joel. Pretendo tratar de alguns aspectos referentes a esta parte do enredo e a estes personagens quando desenvolver outros pontos de minha análise.

## **2.2 Ambientação e ritmo da narrativa**

O espaço em *Sapato de Salto* se constrói de uma maneira que revela, cada vez mais, sua importância na história. O primeiro espaço apresentado na narrativa é uma casa de família, onde Sabrina chega do orfanato durante um almoço. Não são dados muitos elementos visuais sobre a casa além da presença de alguns cômodos como sala, quartos e jardim, mas

sabe-se que nela há muitos afazeres para a menina, dentre os quais o cuidado com as crianças, com as roupas e com a limpeza e organização geral. Apesar de a caracterização ser breve, o leitor pode imaginar que seja uma casa de classe média ou alta por alguns indícios da satisfação experimentada por Sabrina: “De noite, quando deitava, Sabrina ainda queria ficar lembrando o bife desse tamanho, o pão com geleia e manteiga, a tevê tão enorme, mas dormia logo: o corpo moído.” (BOJUNGA, 2011, p. 14). Observamos que a descrição do status da família se dá pela percepção da menina, que sente prazer com a comida, o que sugere privações anteriores, no orfanato rapidamente mencionado. Ainda que numa narrativa em terceira pessoa, o narrador evidencia a percepção de Sabrina, enquanto deixa nas sombras as outras crianças. O fato de o primeiro espaço ser a casa de uma família que não é da menina e em que ela trabalha já denota uma dinâmica de poder: naquele espaço, Sabrina era subjugada, não tinha as rédeas de nada, limitava-se a obedecer. O espaço não pertencia a ela e deixava-a vulnerável, principalmente, pela privacidade que oferecia aos donos da casa. No espaço que pertencia a eles, D. Matilde e Seu Gonçalves sentiam-se confortáveis para praticar suas crueldades com a menina sem o olhar externo.

A cidade em que a história acontece não aparenta ser grande, mas não deixa de ser urbanizada. Alguns dos elementos que dão indícios disso são a iluminação da rua durante as noites, as referências a calçadas e as visitas de Sabrina às vendas para buscar itens para a família. Outro elemento, sobre o tamanho da cidade, é a distância entre as casas, que parece ser pequena, pois quando tia Inês vai buscar Sabrina em sua primeira casa, as duas vão a pé, de mãos dadas, para a casa amarela (onde a menina viveria com sua tia e avó).

O segundo espaço, segunda casa de Sabrina, é a casa amarela, de que sabemos um pouco mais. O modo de descrição da casa reflete, de certa forma, a excentricidade interior de Dona Gracinha:

A casa era de beira de calçada. Porta e duas janelas. Na hora que pintaram a fachada a tia Inês não estava em casa e a dona Gracinha ordenou pro pintor:  
— Tudo amarelo! amarelo bem forte!  
Ele obedeceu: parede, porta, janela, número da casa, beiral do telhado, maçaneta, fechadura, tudo amarelo. Bem forte. (BOJUNGA, 2011, p. 47)

Por dentro, descobrimos que o quarto de Inês é grande, com cama e espelho grandes — que sugerem relação com sua profissão como *professora de dança* e prostituta — e que há uma sala “entulhada”: “— Fazer o quê? a dona Gracinha queria porque queria na sala uma mesa com seis cadeiras; queria sofá, queria poltrona, queria televisão, queria eu não sei o que mais: entulhou!” (BOJUNGA, 2011, p. 48). Há uma cozinha pequena que abre para o quintal,

onde fica o varal imaginário de dona Gracinha — em que ela passa boa parte de seu tempo. Os espaços da casa amarela sugerem, de certa forma, as duas personagens que a habitavam. A cor amarela berrante, a sala entulhada e o quintal dos fundos abrigam a memória e permitem o extravasamento das emoções de Gracinha; o quarto com cama e espelho grandes são o espaço do corpo, da sexualidade e da arte (dança) de Inês.

As descrições do espaço da casa não são minuciosas, mas são sugestivas. O quarto de Inês — espaçoso e com espelho grande — provoca algum deslumbramento, estimula emoções e sensações. Já os badulaques desejados por Gracinha sugerem acumulação, sobreposição e, conseqüentemente, desordem, o que de alguma forma mimetiza seu estado mental, resultado das perdas sofridas, das decisões tomadas e nunca superadas. Seu passado é recorrentemente recuperado pela sua memória e trazidos para o presente, “entulhando-o”.

A casa amarela traz uma dinâmica de poder completamente diferente da primeira: nesta, Sabrina é membro da família, não precisa trabalhar nem cuidar de outras crianças. Ali, ela é a criança, cuidada e respeitada. O fato de a casa ser amarela representa muito. Amarelo é uma cor que remete a alegria e energia, e é ali que a menina se sente, pela primeira vez, pertencente; ali a sua história lhe é informada, devolvida, e seus vínculos familiares são construídos<sup>30</sup>. No entanto, é ali, também, que Sabrina assiste o assassinato de sua tia e se assume como prostituta, ocupando o lugar de provedora da pequena família. A simbologia do amarelo não é, portanto, tão unívoca assim no que diz respeito à alegria no decorrer da história: emoções negativas também são suscitadas nesse espaço.

O próximo espaço de destaque na história é o Largo da Sé, onde Paloma e Leonardo, seu irmão, têm muitas de suas conversas, no banco próximo ao chafariz. O Largo da Sé tem importância para um enredo secundário na história — é um lugar recheado de lembranças para os habitantes da cidade e onde muitas conversas importantes entre os irmãos já citados e Andrea Doria e Joel acontecem. Neste enredo paralelo, Leonardo e Paloma se empenham na preservação histórica da cidade, reagindo contra o projeto de se destruir um sobradão (que pode ser visto do Largo) para dar lugar a um espigão (um prédio alto que modernizaria a cidade, mas de forma desarmoniosa em relação à paisagem já existente):

— Leva quanto da incorporadora imobiliária que vai levantar o espigão e destruir a harmonia arquitetônica deste largo precioso? [...] Até quando a gente vai ter que viver vendo governo atrás de governo não levar a sério a defesa do nosso patrimônio, da nossa arquitetura, das nossas florestas, do nosso artesanato, das

---

<sup>30</sup> Fazendo um breve paralelo com Corda Bamba, é na porta amarela que Maria visualiza uma parte muito feliz de sua vida e da de seus pais: seu nascimento.



riquezas que têm o nosso chão? Até quando nós vamos continuar presenciando o abandono e a entrega disso tudo? (BOJUNGA, 2011, p. 68).

Como se vê, Leonardo personifica o idealismo; ele percebe fatos sociais e familiares sem individualismo, na medida em que se preocupa com os destinos da cidade e, ao mesmo tempo, ampara emocionalmente Paloma, sua irmã gêmea, ajudando-a a elaborar a perda da filha e a perceber a ruína do casamento.

No capítulo “Lembranças”, em que Sabrina aprende mais sobre o passado de sua família (inclusive sobre os acontecimentos que desencadearam o suicídio de sua mãe), o espaço muda. A infância de Inês e Maristela (mãe de Sabrina) se passou em ambiente rural, onde as meninas e seus sonhos de serem professora e bailarina estavam protegidos, até que a proteção passou a ser percebida como limitação para o pai da família, cujos desejos não cabiam mais naquele ambiente — largou a família e foi, então, para o Rio de Janeiro (onde se encantara com o mar pela primeira vez). Surge a oportunidade de dona Gracinha e suas filhas se mudarem para o Rio com uma família que se hospedara no sítio. Parece que, a partir deste momento, o espaço passa a ser determinante para as desgraças futuras da família:

Não demorou pra dona Gracinha cair em estado de ansiedade: compreendeu que, querendo dar uma melhor oportunidade de estudo pras filhas, tinha aberto pra elas a porta da liberdade: a vida no Rio se mostrava incompatível com a vigilância que ela tinha se habituado a exercer. Vendo que as meninas, a cada dia que passava, se encantavam mais com o “jeito carioca de viver”, a dona Gracinha se agarrava mais e mais com Deus. Nos longos monólogos que desfiava para Ele não cansava de reprisar que só uma coisa interessava a ela: uma vida arrumadinha pra Maristela e pra Inesinha: Ele ia ajudar, não ia? (BOJUNGA, 2011, p. 115)

Inês passa a frequentar Copacabana com um amigo e é lá que começa a se prostituir. O texto não é explícito, mas sugere que foram ultrapassados os limites entre uma vida moralmente aceitável e outra, sujeita a segredos:

— Não tô te reconhecendo, Inesinha! Cada vez o salto é mais alto, a cara é mais pintada, e a blusa, mais decotada! isso tudo não pode ser pro mar! Com quem tu tá te metendo? Por onde tu tá te enfiando? E tu só faz rir quando eu falo...

Mas dizer o quê? se ela já estava enredada numa vida que tinha que ser mantida em segredo? (BOJUNGA, 2011, p. 124)

O espaço da cidade grande trouxe mais liberdade, novos amores e novas vontades às filhas de dona Gracinha. Não conseguindo proteger suas filhas das tentações do Rio, as duas desviaram completamente do futuro antes sonhado pela mãe: a que seria professora engravidou, se prostituiu e se suicidou; a que seria bailarina se prostituiu e caiu nas garras de um homem explorador. Sintomaticamente, a emergência da liberdade e do desejo, nas

meninas, coincide com a idade. Adolescentes, seus destinos são modificados pela experiência do corpo: uma delas pelo envolvimento afetivo e sexual que culminou com gravidez e abandono; a outra com sensualidade e sexualidade que culminaram em prostituição.

O último espaço que parece relevante à análise é o matagal, em que Sabrina se prostitui com o açougueiro da cidade, Orlando. O matagal ficava próximo a um rio e foi lá que Andrea Doria descobriu o que Sabrina estava fazendo para ganhar dinheiro. Ele viu o açougueiro afastando o capim alto com seus braços e, logo atrás, viu Sabrina. Depois observou os dois saindo de lá. O matagal é afastado do centro da cidade, onde o encontro entre os dois seria possivelmente visto e comentado: “Eu vim aqui pra deitar com ele. Porque ele disse que esse matagal aí é o melhor lugar pra ninguém ver; disse que se ele fosse lá em casa a vizinhança ia saber e ia logo sacar que não era com a vó Gracinha que ele ia dançar.” (BOJUNGA, 2011, p. 171). Por isso, parece ser um lugar perigoso, onde as pessoas potencialmente iriam para fazer coisas erradas ou escondidas, pela menor visibilidade.

Parece relevante diferenciar, para concluir esta parte da análise, espaço de ambientação:

[...] na medida que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário, etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados da realidade que, numa instância, podem alcançar uma dimensão simbólica. (DIMAS, 1987, p. 20)

Os espaços, portanto, adquirem um status de ambientação na medida que o leitor percebe que: a casa da família de seu Gonçalves também é um espaço em que Sabrina não tem voz nem direitos, e em que a privacidade possibilita os abusos que a menina sofre com mais facilidade; a casa amarela é o primeiro lugar em que Sabrina se sente livre e pertencente, pois faz parte da família e é tratada com respeito; o Largo da Sé e o casarão trazem memórias e fazem sentido no esquema estético da cidade, despertam o desejo de preservação em uns e de destruição e apagamento em outros; o Rio de Janeiro é uma cidade grande, que pode trazer novas possibilidades e novos desejos para pessoas que cresceram em cidades mais pacatas, e tais oportunidades podem ser emboscadas; e o matagal é um lugar isolado, mais secreto, que permite um certo grau de privacidade, tornando-se um lugar perigoso. Cada espaço é mais do que parece e tem seu papel no desenrolar da narrativa, influenciando ou permitindo ações das personagens.

Além do espaço/ambientação, convém analisarmos o ritmo da narrativa.

Sabemos que o tempo ficcional se estende por alguns meses: Sabrina tem 10 anos no início da história e quase 11 no final. O narrador também informa que um mês se passa entre o assassinato de Inês e o primeiro programa de Sabrina. Pela densidade dos acontecimentos, o leitor pode ter a impressão de que a menina ficou de semanas a meses na casa da primeira família, mas não há indicativos precisos em relação a isso na história. O efeito sugerido por certos recursos da linguagem são ora de agilidade, ora de lentidão e turbulência (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 51). Veremos um pouco mais sobre cada um desses efeitos a seguir.

A agilidade é sugerida por orações majoritariamente curtas, tanto por parte do narrador quanto por parte das personagens. Podemos observar, no trecho a seguir, como a leitura acontece de forma rápida por conta da pontuação usada, das frases curtas, da sucessão de gerúndios, sugerindo uma encadeação das cenas, cada uma delas reduzida ao mínimo:

[...] que medo de ver a dona Matilde entrando! Visualizava a cena. Dona Matilde acordando. Vendô vazio o lugar do seu Gonçalves. Onde é que ele andava? Esperando e ele não voltando. Dona Matilde enfiando o chinelo de salto e pompom. Procurando pela casa. Abrindo a porta do escritório. Do banheiro. Da despensa. Aqui do quarto! E, às vezes, a imaginação exaltada pintava a cena com tanto realismo, que, quando a Sabrina via a dona Matilde entrando, abafava um grito de susto, o corpo estremecendo todo. (BOJUNGA, 2011, p. 24)

No episódio acima, está sendo narrada a preocupação de Sabrina de que dona Matilde descobrisse sobre as visitas noturnas de seu Gonçalves ao seu quarto. Lendo o trecho, parece que a ansiedade de Sabrina nos contagia, e o recurso linguístico da enumeração dos espaços, cada um numa frase, contribui para esta sensação de inquietação.

Outro exemplo de agilidade narrativa se dá nos diálogos, várias vezes feitos de orações curtas ou curtíssimas:

— Madame está emburrada?  
 — Não.  
 — Deprimida?  
 — Não.  
 — Está o quê, então?  
 — Sozinha.  
 — Sozinha como?  
 — A dois.  
 — O quê?  
 — Solidão a dois: é a mais pesada de todas. (BOJUNGA, 2011, p. 238)

O diálogo anterior ocorre entre Paloma e seu marido Rodolfo, ao iniciarem uma discussão que explicita os problemas da relação do casal. A agilidade desse início, no entanto, é logo quebrada por falas mais extensas e elaboradas, dando um ritmo realista à conversa, em que queixas são despertadas e suscitam uma articulação mais detalhada e argumentativa:

— Não é queixa, é só uma resposta à tua pergunta: me sinto sozinha, sim. Na tua companhia agora eu me sinto muito sozinha.

[...]

— E... pode se saber por que a madame está me acusando de lhe causar solidão? Não foi minha culpa se madame perdeu a menina que ela queria tanto. Muito ao contrário: eu fiz tudo pra tentar salvar a minha filha... Acho que, se alguém tem que se sentir sozinho, esse alguém sou eu. (BOJUNGA, 2011, p. 239)

A quebra de ritmo dos diálogos (entre ágil e lento) acontece com alguma frequência no decorrer da narrativa, o que a torna muito dinâmica e envolvente, já que não permite que o leitor se acostume com um ritmo ágil demais ou moroso em excesso: há uma variação contínua.

O dinamismo é causado por uma falta de definição no tempo da narrativa, que sugere pouquíssimas vezes fatos que possam confirmar quanto tempo se passou entre uma cena e outra. Os capítulos costumam ser iniciados já no acontecimento ou no diálogo, sem localizações temporais, sem muita participação do narrador. O dinamismo também é acarretado pela transferência contínua do foco narrativo entre personagens, especialmente na primeira parte do livro: em um capítulo acompanhamos a história com o enfoque em Sabrina; no seguinte, em André Doria; depois, em Sabrina de novo; em seguida em Leonardo e Paloma, e assim por diante. As transições dessa primeira parte (até o capítulo 10) são mais abruptas — e se suavizam conforme os destinos das personagens se cruzam, mais para o final da história.

### 2.3 A narrativa interior e exterior

Há em *Sapato de Salto* uma narração majoritariamente de onisciência múltipla, segundo os tipos definidos por Norman Friedman (2002). Neste tipo de narração, há um predomínio da cena, isto é, “o autor nos mostra estados internos [...], transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente em detalhe, passando através da mente” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). A narrativa acontece de forma exterior e interior ao mesmo tempo, ou seja, localiza o leitor progressivamente no espaço, no tempo, nos acontecimentos, nos diálogos e na mente dos personagens. Para exemplificar, trago o seguinte trecho:

Desde o dia em que a tia Inês foi buscar a Sabrina pra morar na casa amarela (e no caminho contou que a mãe da Sabrina tinha amarrado uma pedra no peito pra

afundar mais depressa no rio), volta e meia a Sabrina pensava na mãe; com uma vontade danada de saber mais dela. Três vezes pediu pra tia Inês falar da mãe. Na primeira vez a tia Inês desconversou; na segunda fingiu que não escutou; na terceira não gostou; a Sabrina nunca mais perguntou: estava tão encantada de ter tia e avó! tão bom que era morar na casa amarela! tão gracinha era a vó Gracinha e tão legal a tia Inês! E que maravilha não ter que ficar pensando, abro ou não abro a geladeira? como ou não como isso ou aquilo? tomo ou não tomo banho? Pela primeira vez na vida a Sabrina experimentava o gosto que a liberdade tem e, aaah! era bom demais. Enfim, tomava consciência de que a vida também podia ser uma festa, e de que ser feliz era tão bom! Resultado: deu pra se assustar ao menor sinal de botar a festa em risco, quer dizer, de aborrecer a tia Inês ou a dona Gracinha. Então resolveu esperar: que sabe, um dia, a tia Inês ia ter vontade de contar as histórias que ela queria tanto ouvir. (BOJUNGA, 2011, p. 102 e 103)

No trecho acima, percebemos um narrador com certa neutralidade (por não emitir julgamentos) e que narra de forma econômica e expressiva, pois organiza lembranças, pensamentos, acontecimentos, espaço e tempo em um único parágrafo. Além disso, vemos nele a complexidade das emoções da criança (resultante de sua experiência anterior no orfanato e na casa da família Gonçalves), que ganham novos ingredientes com o acréscimo de informações sobre a história de sua mãe, de seu pai, da gestação e do suicídio. Se tudo isso pudesse ser potencialmente motivo de dor e sofrimento, o narrador mostra uma criança com emoções mais positivas: com seu reconhecimento e acolhimento como membro de uma família, com sua liberdade e felicidade, apesar de todo o resto. A curiosidade sobre o passado se mantém: ela não é apagada do texto, e será satisfeita em outros momentos, por outras incursões da trama no passado da criança.

A economia do narrador também auxilia a provocar suspense em alguns trechos, como quando seu Gonçalves observava Sabrina brincar com seus filhos — antes de estuprá-la pela primeira vez:

Seu Gonçalves ria daquela história da Sabrina trocar nomes. E ficava esquecido da vida vendo ela e os filhos brincando. Quando ela virava cambalhota pra divertir as crianças, ele ria ainda mais. E meio que fechava o olho querendo ver melhor a calcinha que a Sabrina usava. Um dia trouxe bala pra ela. (BOJUNGA, 2011, p. 16).

Antes mesmo de saber do estupro, o leitor já pode inferir pela narrativa que o interesse de seu Gonçalves por Sabrina não é paterno, nem apenas semelhante ao de um empregador, e serve como um tipo de prenúncio do abuso que será sofrido pela menina. Umberto Eco chama esse recurso de “passeios inferenciais” (ECO, 1994, p. 56), quando o texto dá sinais de suspense, como se o autor estivesse sugerindo algo para que o leitor desse continuidade: “A fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias.” (ECO, 1994, p. 56).

Outro recurso econômico e de suspense é utilizado no capítulo em que tia Inês é assassinada. O nome do capítulo é “O Assassino” e todas as referências feitas a ele usam esse substantivo em lugar de um nome próprio, o que funciona como o prenúncio de um crime, plantando uma expectativa trágica, anunciando o acontecimento (assassinato) antes de sua cena. Resta ao leitor descobrir quem será morto, como, quando, por qual motivo. O capítulo se inicia assim:

Sabrina e a dona Gracinha estavam jantando. A porta da rua aberta deixava entrar uma brisa fresca.

O Assassino entrou, sentou e perguntou pela tia Inês. Feito coisa que eram íntimos.

Dona Gracinha ficou olhando sorridente e pensativa pra ele. Sabrina respondeu que tia Inês tinha dado uma saidinha e não demorava. (BOJUNGA, 2011, p. 130)

Quando o Assassino entra na casa não há suspeita evidente, por parte das personagens, de quais são as intenções dele. O leitor tem, então, uma posição privilegiada e uma expectativa sobre a motivação da visita.

No entanto, a neutralidade do narrador mencionada anteriormente não é regra. Podemos perceber intervenções de tom irônico, como na cena que antecede o primeiro estupro perpetrado por seu Gonçalves. Antes da entrada do homem no quarto da menina, o narrador faz o seguinte comentário: “A curiosidade era grande: Sabrina progredia tanto nos estudos que o seu Gonçalves quis *ver se outras aulas iam ser tão bem assimiladas assim*. Entrou uma noite no quarto dela e se instalou na cama com jeito de quem tá inventando *uma nova brincadeira*.” (BOJUNGA, 2011, p. 22, destaques meus). Percebemos um tom bem diferente neste trecho em relação ao resto da narrativa, em que o narrador parece estar posicionado de forma distinta em relação aos acontecimentos, mimetizando o fingimento de seu Gonçalves. O narrador permite perceber algumas das intenções de Gonçalves, mas ele não é explícito, nem profundo ou investigativo. Algo se mantém oculto sob os eufemismos das expressões “outras aulas” e “nova brincadeira”. Desta forma, embora haja realismo na narrativa, e embora o estupro seja um ato violento, chocante, a menção às intenções ainda estão encobertas por palavras pouco explícitas.

Vale mencionar o capítulo “Para você que me lê”, que fica entre o penúltimo e o último capítulo da história: nele, a autora se direciona a seus leitores para contar sobre o processo de escrita de *Sapato de Salto*. Ele não tem grande relevância no que diz respeito ao enredo, mas provoca um efeito interessante na leitura no sentido de lembrar quem lê de que a obra se trata de ficção. Talvez por ser tão realista, a obra possa suscitar uma leitura

“desficcionalizante” da história. Bojunga nos lembra, então, do status ficcional de sua obra, educando nosso olhar para a recepção da literatura.

A última intervenção narrativa que quero comentar são as duas notas de rodapé presentes em *Sapato de Salto*, que serão analisadas mais adiante.

## 2.4 Desdobramentos das personalidades

As personagens de *Sapato de Salto* são desenvolvidas durante a narrativa e, em geral, pouco se sabe delas por meio de descrições (sejam físicas ou psicológicas). Uma exceção é a descrição da primeira aparição de tia Inês na história, que será analisada posteriormente. Para analisar as personagens, serão usadas binariedades da teoria da narrativa: personagem plano *versus* esférico<sup>31</sup> e estático *versus* dinâmico. Há, no entanto, uma ressalva importante feita por Maria Nikolajeva em *The Rhetoric of Character in Children's Literature* (2003): tais conceitos são abstrações, pois personagens são mais complexos do que simplesmente planos ou esféricos. Eles demonstram uma abordagem não-mimética dos personagens:

O fato de o autor escolher enfatizar um único traço em um personagem não significa que ele reflete uma pessoa real com apenas um traço que, por experiência, sabemos que é impossível. Não existem pessoas bidimensionais no mundo real; todas as pessoas têm um corpo, uma cabeça e rosto, membros e assim por diante, embora a narrativa não mencione nenhum desses. Pessoas reais têm vários traços pessoais. Pessoas reais são geralmente mais complexas do que qualquer um dos personagens literários esféricos e dinâmicos. O autor decide apresentar os personagens como planos ou esféricos. Consequentemente, os personagens literários são, via de regra, mais fáceis de entender e de promoverem identificação; nós podemos interpretar suas motivações com mais facilidade.<sup>32</sup> (NIKOLAJEVA, 2003, p. 129, tradução minha)

As personagens planas são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, enquanto as esféricas são tridimensionais, tendo assim uma maior complexidade e a capacidade de surpreender o leitor (CANDIDO, 1968, p. 62 e 63). Similarmente, personagens dinâmicas mudam ao longo da história, enquanto as estáticas não (NIKOLAJEVA, 2003, p.

<sup>31</sup> Os conceitos de personagem plano e esférico vêm de E.M. Forster e sua obra *Aspects of the Novel* (1927), ou *Aspectos do Romance*, e são retomados e apresentados por Candido (1968).

<sup>32</sup> Texto original: “The fact that the author chooses to emphasize one single trait in a character does not mean that the character reflects a real person with only one trait, which by experience we know is impossible. There are no two-dimensional people in the real world; all people have a body, a head and face, limbs, and so on, even though the narrative does not mention any of these. Real people have multiple personal traits. Real people are generally more complex than any of the round, dynamic literary characters. The author decides to present the characters as flat or round. Consequently, literary characters are, as a rule, easier for us to understand and relate to; we can interpret their motivations more easily.”

130). Nas análises de Nikolajeva, um personagem pode ser plano e estático, plano e dinâmico, esférico e estático ou esférico e dinâmico. Em *Sapato de Salto*, grande parte das personagens possui algum nível de complexidade. Há personagens que agem de forma errada e até criminosa, mas a narrativa também mostra que nem tudo que eles fazem é assim. Essa complexidade no entanto, não se aprofunda de forma psicológica: seu Gonçalves, por exemplo, não é representado sentindo culpa ou tendo dúvidas ou refletindo sobre os atos praticados. Ele é representado, porém, rindo de brincadeiras com seus filhos e sendo gentil no tratamento verbal com sua esposa, o que mostra um outro lado dele.

De Sabrina, a protagonista, pouco sabemos sobre a aparência. No primeiro capítulo, as falas de seu Gonçalves e de dona Matilde dão a entender que ela seja pequena (talvez apenas pela tenra idade) e forte (o que *vai dar despesa*, de acordo com Matilde). A menina demonstra em suas falas e ações ser gentil, flexível, proativa, assim como carente de dinheiro e de relações familiares. A carência de Sabrina aparece, por exemplo, quando a menina pergunta à dona Matilde: “Posso chamar a senhora de tia? [...] É porque se eu chamo de mãe a senhora pode não gostar.” O pedido de Sabrina é negado: “Nem tia, nem mãe, nem coisa nenhuma, que que é isso? tá esquecendo que é babá das crianças? ora, já se viu!” (BOJUNGA, 2011, p. 15). Percebemos que Sabrina tem uma expectativa de criar vínculos familiares na casa que a adotou, enquanto o vínculo buscado pela família adotiva seria de trabalho.

A menina parece continuar na esperança de desenvolver um afeto diferente com sua família adotiva e se aproxima de seu Gonçalves. Ao ganhar o primeiro presente do homem, Sabrina se espanta: “O senhor até tá parecendo meu pai. Deve ser bom ter um pai pra dar bala e sabonete pra gente”. (BOJUNGA, 2011, p. 16) Similarmente, no primeiro episódio de estupro sofrido por Sabrina e perpetrado por seu Gonçalves, ela diz: “Que que há, seu Gonçalves? não faz isso, pelo amor de deus! O senhor é que nem meu pai. Pai não faz assim com a gente”. Seu Gonçalves responde “Vem cá com o teu papaizinho” (BOJUNGA, 2011, p. 22), subvertendo o sentido atribuído por Sabrina à palavra “pai” e sexualizando-o. Significativamente, a moralização do ato, presente no discurso de Sabrina, a vítima, não é internalizada pelo criminoso, cujo julgamento sobre os atos o romance não evidencia.

A personagem Sabrina se torna mais dinâmica ao questionar os homens que dela abusam de alguma forma, pois percebemos que, mesmo com sua gentileza e flexibilidade, ela não fica calada em situações que a preocupam de alguma forma. Quando Sabrina suspeita que dona Matilde tenha descoberto a natureza das visitas noturnas de seu Gonçalves ao seu quarto, ela pede que ele não venha mais, e mesmo com a insistência dele, persiste por um bom tempo em suas preocupações:



— É melhor o senhor não vir mais.  
 Ele não gostou.  
 — Que que é isso, por quê?!  
 — Por favor, por favor!  
 — Mas por quê, ué!  
 — É que...  
 — Você não gosta de mim?  
 — Hein?  
 — Diz!  
 — Ai.  
 — Não gosta?  
 — É que... é que a dona Matilde vai descobrir.  
 — Não vai, não.  
 — E se ela descobre?  
 — Deixa comigo.  
 — E se ela já sabe?  
 — Deixa comigo, já disse!  
 — Se ela descobre ela me manda embora e eu não quero voltar pro orfanato.  
 (BOJUNGA, 2011, p. 26)

Vemos a evolução de Sabrina em questionar injustiças praticadas por homens quando ela faz seu primeiro programa e recebe menos do que havia combinado com o açougueiro, Orlando:

— Ei, pera aí! — Quase num salto, a Sabrina se pôs na frente dele. — E o dinheirinho?  
 O açougueiro procurou no bolso; estendeu uma nota pra Sabrina.  
 — Não foi isso que a gente combinou — ela disse com firmeza.  
 O açougueiro teve uma ligeira hesitação; tirou do bolso outra nota e deu pra ela.  
 — Nem isso — ela disse, enfiando dentro da blusa as duas notas. — A gente combinou que era trinta, falta mais dez. (BOJUNGA, 2011, p. 167)

A firmeza de Sabrina ao tratar com Orlando mostra um crescimento psicológico desde o episódio com seu Gonçalves, em que ela conseguiu questionar, mas não se impôs da mesma forma, com a mesma força. Sabrina é, portanto, uma personagem plana e dinâmica nas definições anteriormente apresentadas, pois mesmo que ela mude no decorrer da narrativa, tornando-se mais questionadora e imponente, continua sendo a menina boazinha e solícita do início da história.

A descrição física mais rica da narrativa é a de tia Inês, assim que ela chega para buscar Sabrina na casa de Matilde e Gonçalves:

Uma mulher na casa dos trinta esperava de braços cruzados. Primeiro, o olho de Sabrina se prendeu no olho da mulher; depois, subiu pro cabelo: ruivo, farto, uma mecha loura daqui, um encaracolado de lá; desceu pra orelha: argolona dourada na ponta; atravessou pra boca: o lábio era grosso, o batom bem vermelho; mergulhou no pescoço: conta de vidro dando três voltas, cada volta de uma cor; o olho ganhou velocidade, atravessou o decote ousado, meio que tropeçou na alça da bolsa e foi despencando pro cinto grosso (que cinturinha que ela tem!), e pro branco apertado

da saia, e pra perna morena e forte, que descansava o pé num *Sapato de Salto*. Bem alto. Unha da mão pintada da mesma cor do batom. (BOJUNGA, 2011, p. 29 e 30).

O narrador não apenas descreve Inês, ele descreve o percurso do olhar de Sabrina, e para isso usa verbos de movimento: subiu, desceu, atravessou, ganhou velocidade, tropeçou... Essa escolha vocabular produz uma certa leveza na descrição, pelo inusitado de algumas escolhas. A partir dessa descrição detalhada, é possível que o leitor faça suposições sobre a profissão e sobre a personalidade de tia Inês a partir de seu conhecimento de mundo. Um perigo de fazer uma análise mimética das personagens é, no entanto, atribuir a elas características que o autor não tinha intenção de fornecer (NIKOLAJEVA, 2003, p. 8), meramente porque “mulheres que se vestem assim são de tal forma”, colando preconceitos sociais à imagem das roupas, acessórios e maquiagem da personagem. Nesse caso, no entanto, as informações fornecidas pela narração são correspondentes com o senso comum, com preconceitos generalizados, pois as roupas justas e decotadas, a maquiagem, as unhas e os sapatos podem remeter à prostituição, profissão que, nesse caso, era real.

## 2.5 As marcas da oralidade e outros recursos linguísticos

A linguagem em *Sapato de Salto* é coloquial — mais por parte das personagens do que do narrador — e recheada de poeticidade e sensibilidade, mesmo que crua e explícita em muitos momentos. Um exemplo está no diálogo que se dá quando Sabrina descobre sobre o suicídio de sua mãe:

— Você disse que eu tenho mãe.  
 — *Tem não: teve.*  
 — Que fim ela levou?  
 — Afundou no rio.  
 Sabrina parou de estalo. Olhou pra tia Inês:  
 — Se afogou???  
 A tia Inês fez que sim:  
 — Abraçada numa pedrona.  
 — Com quem?  
 — Com uma pedra grande. — O olho da Sabrina cresceu. — Pra afundar mais depressa — a tia Inês explicou. (BOJUNGA, 2011, p. 41 e 42)

É surpreendente a fluidez da conversa, provocada pela economia das falas que, além de curtas, quase não dão atenção às emoções, que podem ser supostas ou vislumbradas pela projeção das emoções do leitor na cena, mas também pelas reações da criança: "Sabrina parou de estalo" e "O olho de Sabrina cresceu." A repetição dos pontos de interrogação em "Se afogou???" também sugere emoção, entonação, embora de modo sintético. A conversa, que

parece corriqueira, desvela de forma muito explícita e direta algo importante, mórbido e chocante para a menina e para o leitor. Há uma quebra de expectativa quanto a conversas desse gênero, em que detalhes são muitas vezes poupados para minimizar a dor de quem recebe a notícia. A quebra de expectativa fica mais forte ainda quando lembramos que Sabrina tem 10 anos, pois a morte é um tabu na infância (mas não apenas) e muitas vezes notícias assim são dadas com uso de eufemismos, metáforas, simbolismos, misticismo ou religiosidade. O tratamento direto e realista que Inês dá à conversa e ao tema traz uma nova perspectiva ao seu tratamento neste romance.

Outros exemplos de linguagem coloquial, explícita e direta em *Sapato* são as referências sexuais e a drogas, que são feitas ocasionalmente e em momentos que evidenciam emoções intensas. Maristela, a mãe de Sabrina, escreve em uma carta a sua amiga Marlene que “Tem homem que gosta, não é? de *trepar* com mulher de barrigona.” (p. 107), evidenciando, dessa forma, as dificuldades que enfrentou durante sua gravidez, levando-a à prostituição; em uma discussão acalorada com seu ex-namorado e ex-cafetão, Inês relata: “Nunca mais *cheirei*, nunca mais me *piquei*, nunca mais *merda* nenhuma daquela droga toda.” (p. 137), para demonstrar a reviravolta que conseguiu dar em sua vida após se afastar dele, em que se distanciou das drogas e de um período sombrio em sua vida; e ao falar de seu namorado, Andrea Doria diz: “Mas é só ele *gozar* e pronto, volta lá pros livros dele.” (p. 160), o que demonstra sua insatisfação com essa relação que o faz sentir-se usado. Uma que se destaca é a definição de *puta* que Sabrina dá ao responder à pergunta de Paloma sobre o que faz, pois a explicação é muito clara, ainda que infantilizada, na linguagem de uma menina de 10 anos: “— Puta não é quem descola uma grana pra fazer qualquer coisa que homem quer que a gente faz *quando fica pelada*?” (p. 216) A linguagem expressiva aqui tem o poder de lembrar o leitor — caso tenha se esquecido, com o enredo trágico da história — que, apesar de estar se prostituindo, Sabrina ainda é uma criança que preserva sua inocência, despertando a identificação e, quem sabe, a empatia do leitor. A linguagem forte e o uso de palavras chulas têm, portanto, uma função expressiva, não são gratuitos.

Ainda sobre a inocência de Sabrina, há uma nota de rodapé interessante no capítulo 5, se referindo à situação em que a menina sente arrepio ao ver Andrea Doria e percebe que adora olhar para ele. A nota diz: “\*Mas a Sabrina ainda é criança: está longe de especular o que um ser pode fazer o outro se arrepiar” (p. 59). Notas de rodapé são incomuns em romances, o que faz com que esta chame a atenção. Ela parece servir de alerta para o leitor e, nela, o narrador demonstra ser cuidadoso com as palavras para que Sabrina seja vista e tratada pelo leitor como uma criança, sem sexualizá-la ou a seus sentimentos. Parece ser um ato de

delicadeza do narrador com relação à personagem e à interpretação que dela faria o leitor: palavras como “arrepio” podem ser lidas de diversas formas — de uma simples reação fisiológica a uma excitação sexual — e, como consequência, podem dar uma ideia de que Sabrina seja uma criança precoce, o que claramente não é a intenção do narrador. O arrepio para Sabrina não tem o mesmo significado de um arrepio para um adulto.

Outra nota de rodapé aparece no capítulo 7, “Lembranças”, e provoca um efeito bem diferente: o de despertar curiosidade no leitor por meio do suspense. Depois de Inês revelar a história de sua família para Sabrina, a menina se sente instigada a saber mais sobre o passado de sua tia. Dessa vontade parte a seguinte nota de rodapé: “\*Mal podia imaginar que poucos dias depois ia saber de muita coisa — mas de maneira tão trágica, que era melhor não ter sabido” (p. 120). A nota serve como prenúncio do capítulo seguinte, “O Assassino”, em que Sabrina descobre mais sobre o passado amoroso abusivo de sua tia com o responsável por sua morte, assim como presencia o assassinato. Essa nota revela um outro lado do narrador ou do autor implícito, que não se preocupa apenas em relatar os fatos e pensamentos das personagens, mas que também estimula expectativas para o decorrer da história e dá sua opinião. Ele não o faz no corpo do texto, no entanto, o que sugere uma interferência externa (quem sabe até da escritora) e excepcional.

Mais um recurso linguístico que merece ser analisado é o uso de diminutivos por Seu Gonçalves em sua relação de abuso com Sabrina. Ele a chama de *benzinho*, refere a si próprio como o *papaizinho* durante os estupros, traz *balinha*, *chocolatinho*, *presentinho* e, por vezes, *dinheirinho*. Ao usar tantos diminutivos, parece que o personagem pretende promover algum tipo de identificação com Sabrina, usando uma linguagem infantilizada. Esta linguagem, no entanto, pode agravar ainda mais a situação para o leitor, se ele percebe que por trás da infantilização e do suposto carinho nas palavras, as ações são graves e nada condizentes com a forma com que se deve tratar uma criança.

## 2.6 O tom realista da obra

Como já foi dito anteriormente, o tom realista de *Sapato de Salto* pode pegar um leitor de surpresa, especialmente se, sendo leitor de outras obras bojuanguianas, ele estiver esperando algum escape fantástico de situações espinhosas, o que simplesmente não ocorre. Há um

predomínio do real sobre o fantástico nesta obra — e esse real é muito impactante por trazer temas fraturantes e atemporais. Sabrina passa por diversos tipos de abuso, pela prostituição e pelo luto sem contar com um acalento fantástico que a auxilie no processo de recuperação e ressignificação de seus traumas — como acontece em *Corda Bamba*, por exemplo.

Mas será que *Sapato de Salto* é um livro desprovido de fantasia? Acreditava que sim até ler a análise de Luzia de Maria em “*Sapato de Salto: a vulnerabilidade da mulher na ‘modernidade líquida’*”, recém-publicado no livro *Alma de Andersen: Lygia Bojunga em concerto*, em 2021. Na primeira parte, intitulada “Com pitadas de fantasia e um banho de realidade, quase um conto de fadas”, a autora delinea um enredo típico de contos de fadas ao mostrar uma menina frágil e órfã, que chega a sua primeira casa com uma trouxinha de roupas em embrulho de jornal, um Lobo Mau que a “seduz” com presentes e agrados para “dar o bote” e uma megera que maltrata a menina. No segundo capítulo, surge Inês: “Nos contos de fadas, quando o perigo ou sofrimento é grande, inesperadamente surge o mentor, aquele que vai trazer uma ajuda mágica, uma reviravolta inesperada, quem sabe até a solução do conflito.” (DE MARIA, 2021, p. 473)

Avançando na história, já com a prostituição como realidade e com a morte de Inês, Sabrina passa por sua provação, segundo a interpretação de Luzia De Maria:

Com a perda da inocência, Sabrina experimentou também o mais profundo baque, a mais terrível provação. Tia Inês, que temporariamente ocupou, na narrativa, a função de “mentor” em relação à Sabrina, não somente libertando-a de Dona Matilde e seu Gonçalves, como também dando informações sobre as histórias de sua família, a de sua mãe, a de sua avó e a da própria Inês (com algumas lacunas), ela fez mais. Nos contos de fadas, é muito comum que o mentor ofereça ao herói um dom: tia Inês não fez uma doação de um objeto mágico, mas descobriu o talento, o dom de Sabrina para a dança; plantou em sua cabeça o sonho de ser uma bailarina, uma profissão bonita que ela, Inês, sonhou em conquistar e não conseguiu. Como em várias outras obras de Lygia Bojunga, também aqui temos a arte como motivação interna. (DE MARIA, 2021, p. 478)

O enredo cheio de realismo ganha, sob essa ótica, um elemento fantástico, uma estrutura subjacente, fazendo com que a obra atravesse os limites da dicotomia que discutimos anteriormente, entre realismo e fantasia, e se apresente como uma convergência entre os dois aparentes pólos.

Ainda na mesma análise, De Maria trata sobre a atualidade da obra *Sapato de Salto*, que também a torna muito realista. Após constatar que, em uma primeira leitura, o texto poderia parecer datado (as datas nos levam a situá-lo nas últimas décadas do século XX), a autora justifica que não: “Para apontar com suficiente clareza que os temas tratados por Lygia Bojunga estão rentes a nós, o texto mostra uma realidade dura e desumana com que

convivemos de perto, não somente nós, brasileiros, mas o homem comum que, nessa terra sem fronteiras, tenta manter o precário equilíbrio da vida que leva.” (DE MARIA, 2021, p. 479).

O texto de Lygia traz questões sociológicas de dimensão planetária. O desejo de Dona Gracinha, por exemplo, de que suas filhas estudassem, remete à percepção de que a educação formal é uma necessidade de adaptação ao mundo do trabalho, ao mesmo tempo em que é uma condição para a transformação das condições dadas ou herdadas. A autora cita Zygmunt Bauman em *Vidas desperdiçadas* (2005), que afirma que a educação superior se tornou uma condição mínima de esperança, mas que [ela] “não significa que um diploma garanta uma viagem tranquila; apenas parece fazer isso porque continua sendo o privilégio de uma minoria” (BAUMAN, 2005 *apud* DE MARIA, 2021, p. 481).

A prostituição infantil também não está distante da nossa realidade nacional. Uma notícia<sup>33</sup> deste ano do jornal *Hoje em Dia* denuncia um aumento de 90% dos pontos de prostituição infantil nas rodovias de Minas entre os anos de 2019 e 2020. Os pontos foram de 184 em 2017-2018 para 351 em 2019-2020. A pandemia do coronavírus parece ter cumprido um papel nesse aumento substancial ao deixar muitas pessoas em uma situação de vulnerabilidade econômica grave. Em *Sapato de Salto* é, também, a vulnerabilidade econômica que leva Sabrina e sua mãe a se prostituírem.

---

<sup>33</sup> Notícia *Pontos de prostituição infantil aumentam 90% nas rodovias federais de Minas*, escrita por Luiz Augusto Barros e publicada da versão digital do jornal *Hoje em Dia* no dia 11 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/horizontes/pontos-de-prostitui%C3%A7%C3%A3o-infantil-aumentam-90-nas-rodovias-federais-de-minas-1.819878> Acesso em: 10 de outubro de 2021.

### 3 ANÁLISE DE *CORDA BAMBA*

#### 3.1 A história de Maria

*Corda Bamba* foi publicado pela primeira vez em 1979 pela editora Agir e, no mesmo ano, ganhou o prêmio Altamente Recomendável para o Jovem – FNLIJ. O livro, de extensão bem inferior a *Sapato de Salto*, conta a história de Maria, uma menina de 10 anos que perde seus pais em um trágico acidente circense. O primeiro capítulo, “A Chegada”, retrata o momento em que Maria é levada por seus amigos do circo (Barbuda e Foguinho) para morar na casa de sua avó, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo. Quando ela chega, há uma festa de aniversário acontecendo: 5 anos de seu primo Quico, com quem a menina dividirá o quarto. O capítulo é marcado por silêncios e ausências que dizem muito, dando indícios ao leitor de que algo sério havia acontecido com Maria e seus pais. A avó, por exemplo, ao observar o rosto de Maria, diz: “E o rosto? Levanta o rosto, meu amor, olha pra vovó. Ah! mudou. Mudou sim, *está ficando tão parecida com...* — *Parou de falar*; se levantou.” (BOJUNGA, 2018, p. 13, grifos meus) Quando a avó para de falar, quando provoca este silêncio, acaba revelando um pouco de sua dor ao pensar na morte dos pais de Maria, que até então não foi explicitada no texto, mas fica implícita nos silêncios dela. Outro exemplo está na parte em que uma criança que está na festa pergunta sobre Maria: “— E cadê a mãe e o pai dela? Mas a Barbuda *nem chegou a responder.*” (BOJUNGA, 2018, p. 16, grifos meus).

Quando são levantadas questões sobre os pais de Maria, há sempre um mistério, algo não dito ou que não pode ser dito. Para um leitor mais experiente, pode ficar claro já de início que os pais da menina faleceram, mas para um leitor mais cru, talvez fique uma grande curiosidade sobre o ocorrido, curiosidade que só será sanada por completo no final da história, o que prende a atenção de quem lê. Sabemos, no primeiro capítulo, que amanhã, no tempo da história, faz um mês (não se diz do quê) e que, por todo esse tempo, Maria ficou calada e passou a impressão de ter perdido a memória. O texto sugere que algo traumático tenha acontecido com Maria, algo que a feriu profundamente, e desperta a curiosidade do leitor para a causa dessa reação.

Logo no segundo capítulo, em que Maria está instalada em seu quarto, percebemos o fascínio da menina pelas janelas dos prédios vizinhos, as quais ficava observando por longos momentos. A narrativa se desenrola cultivando uma ambiguidade interessante: Quico sonhava

muito “E tinha dias que ele sonhava e acordava, sonhava e acordava tanto, que ficava até sem saber quando era sonho ou não era” (BOJUNGA, 2018, p. 49), e o que se narra a seguir é Maria contando sobre seu desejo de explorar as janelas da vizinhança se equilibrando em uma corda, lá do nono andar (o que torna a sugestão potencialmente assustadora). Conta também, sobre a ligação telefônica que teve com Barbuda no capítulo anterior. Com isso, fica a dúvida: a conversa aconteceu apenas nos sonhos de Quico? E o que acontece depois de Quico acordar e sonhar ciclicamente é um momento decisivo da história, e que ele presencia (não se sabe se inconsciente ou conscientemente): Maria sai para sua primeira aventura pelas janelas na *Corda Bamba* que esticava entre seu quarto e a antena do outro prédio. Quico fica assustado e tenta impedir a menina: “Maria, Maria! Mas a voz não saía. Ficou com medo: “Maria!” (a voz não saía porque ele estava com medo, ou porque a gente sonhando a voz não sai?” (BOJUNGA, 2018, p. 51).

Depois do sucesso no primeiro passeio, Maria decidiu que todo dia de manhã sairia para explorar as janelas. Entre seu primeiro passeio e o segundo, há um capítulo que retrata uma aula particular de Maria e mostra com maestria ao leitor um pouco sobre o estado de ansiedade que tal ocasião desperta na menina. A posição deste capítulo adia a viagem de Maria para o leitor. Ele será mencionado e brevemente analisado no próximo item deste trabalho. Chega, então, a hora do segundo passeio de Maria pela *Corda Bamba*.

Maria presencia, em seu segundo passeio, o momento em que seus pais, Márcia e Marcelo, se conheceram. Descobrimos, nesse momento, que as diferenças sociais entre os dois são muito grandes — Marcelo nasceu e cresceu muito pobre, enquanto Márcia, em meio a um luxo exagerado: quando o primeiro nasceu, os pais não tinham dinheiro nem para um berço; quando ela nasceu, a mãe comprou sete berços, cada dia da semana ela dormia em um (pra já ir se acostumando a ter uma porção de tudo). Marcelo trabalhava e morava em um andaime, onde era limpador de janelas. Iniciou a carreira após uma decepção com seu emprego como equilibrista na *Corda Bamba* de um circo, em que pediram que ele se arriscasse a fazer um número sem rede de proteção. Após um pesadelo sobre o número na véspera do espetáculo, Marcelo começou a sentir uma grande insegurança que o impossibilitava de se equilibrar e foi dispensado mais de uma vez, tendo que mudar de profissão.

Depois de presenciar a conversa de seus pais nesse ambiente mágico/onírico, Maria descobre o corredor com seis portas coloridas e fechadas que farão parte de sua jornada principal na história: cada porta desvelará algum detalhe sobre seu passado ou o de seus pais, ajudando-a a relembrar sua própria história e a elaborar sua perda. A menina tenta abrir a



porta vermelha (mesmo que com medo), mas não consegue. Tenta, então, a porta branca, que consegue abrir. Essa porta revela o momento em que Márcia tenta convencer sua mãe, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, de seu casamento com Marcelo. Revoltada, a senhora tenta comprar Marcelo com um cheque para que sumisse da vida de sua filha, mas não consegue: os dois fogem juntos. Depois de fugir, Márcia convence Marcelo a ensiná-la a se equilibrar na *Corda Bamba* para que ambos possam seguir isso como carreira.

Depois da porta branca, Maria não resiste e entra na porta amarela. Ao abrir essa porta, Maria presencia uma cena muito poética, de um barco que vem e vai com o vento e, aos poucos, revela momentos de sua concepção e de seu nascimento. A poeticidade está na construção sensível e alegórica de uma cena que parece ser parte lembrança de um relato que ouvira e parte imaginação, pois o barco em que ela e seus pais estão é o mesmo barco de papel feito por Marcelo no capítulo anterior. Quando o vento sopra no barco e muda o lado da vela, a cena muda, revelando momentos diferentes do romance de seus pais:

O vento deu uma soprada (uma só) e — tlá! — a vela mudou de lado e tapou Márcia e Marcelo. A alegria de Maria foi crescendo. Uma alegria que ela nunca tinha pensado que dava pra sentir. Fechou os olhos e ficou esperando. Até que, de repente — tlá! — outra soprada de vento mudando a vela e destapando Márcia e Marcelo. Maria até se assustou com o barulho, olhou. Os dois estavam sentados, Márcia com a cabeça no ombro de Marcelo, ele fazendo uma festa na barriga dela. Mas a barriga dela agora era grande, Márcia estava esperando bebê. (BOJUNGA, 2018, p. 93)

O sopro de vento que faz com que a vela oculte os pais da menina serve como um recurso que concede privacidade ao casal no momento íntimo de concepção da filha. Já o fechar de olhos e esperar remete à posição em que Maria estava durante a gravidez da mãe, em seu ventre, no escuro e a “esperar” por seu nascimento. Logo depois, quando os pais ficam visíveis de novo, Márcia já está com a “barriga grande”, sugerindo um estágio mais avançado da gravidez.

Maria fica muito alegre ao presenciar tais cenas, tenta interagir e gritar, mas não consegue, ninguém olha para ela, pois ela não está de fato na cena — ela a vivencia de forma mágica/onírica — resultando em uma narrativa surreal. Em dado momento, a menina presencia seus pais lhe dando um presente nesse barco — a vida:

— Ei, tô aqui! Tô vendo o que vocês tão me dando. Ei!  
 Mas a risada foi sumindo; a testa se franzindo: uma vida inteirinha pra ela? puxa, que presente tão grande.  
 — Ei!  
 O vento começou de novo (não tão forte como antes), e o barco foi indo embora.

Maria ficou parada, olhando. Devagarinho, *um medo foi chegando: eles estavam indo embora, a vida agora era dela*; mas quanta coisa numa vida! um presente assim tão grande, será que... *será que ela ia saber carregar?*

— Ei! Espera!

O barco já ia no canto do quarto. E aí deu uma guinada e sumiu. (BOJUNGA, 2018, p. 94-95, grifos meus)

O barco indo embora parece ser uma alegoria da morte dos pais de Maria, daqueles que lhe deram a vida, mas que não podem mais acompanhá-la na sua jornada. Trata-se de um momento catártico, em que a menina e o leitor percebem que ela terá que continuar sozinha, apesar do medo.

O episódio revelado na porta amarela mexeu com Maria: ela ficou dias sem voltar ao corredor. Certo dia, quando retornou, ouviu um barulho de circo por trás da porta cinzenta e, então, a abriu. Nessa porta, revela-se o momento em que, aos 5 anos, Maria é sequestrada por sua avó, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo. Maria fica impressionada com o “roubo” de tudo que ela mais amava: seus pais e o circo. Apesar de não estar com coragem de abrir porta alguma, se depara com uma que está apenas encostada e a empurra com o dedo.

Nesta porta, Maria se depara com sua festa de aniversário de sete anos. Havia um banquete só para as duas e uma quantidade exagerada de presentes para Maria, se destacando, dentre eles, a Velha Contadora de Histórias. A menina questiona “a gente pode ganhar gente de presente?” e a avó responde que, quem tem dinheiro como ela, compra tudo, e que aquela Velha havia custado “baratinho”. O episódio da Velha é muito traumático para Maria e potencialmente para o leitor: depois de contar as histórias que Maria pede, sobre os ex-maridos de sua avó e sobre ela mesma, a Velha morre de tanto comer:

— O meu presente morreu.

Dona Maria Cecília pegou a Menina, quis tapar a cara dela com uma festa:

— Esquece, minha boneca, esquece.

— A comida nunca deu pra ela.

— O quê?

— Mas aqui tinha demais: ela morreu.

— Esquece, meu amor.

— Não. Não esqueço, não. (BOJUNGA, 2018, p. 122)

A morte súbita da Velha produz um efeito de surpresa em uma cena que se aproxima de um pesadelo: indo de um extremo ao outro, ela foi de uma falta absoluta ao excesso. A avidez de satisfação após um longo período de privações é a causa da tragédia. A abundância de comida, que parecia a solução dos problemas da contadora de histórias, foi o veneno.

Por conta do que viu por trás da porta encostada, Maria ficou uma porção de dias sem voltar no corredor. Quando decide voltar, em um dia de chuva, se depara com a porta azul e, apesar do medo, abre-a. Nesta porta, Márcia, a mãe de Maria, consegue encontrar a filha depois de dois anos a procurando. Ao voltar para o circo com seus pais, a menina decide que quer aprender a se equilibrar na corda para fazer números com os dois. Ela aprendeu o ofício com talento e facilidade. Ao ver a si mesma e os pais performando na corda, Maria começou a lembrar-se do “resto”. Sentiu, então, que a porta vermelha, que já tentara abrir, não estaria mais trancada. Assim foi e, na porta vermelha, viu Barbuda e Foguinho tentando convencer Márcia e Marcelo de desistirem do número de *Corda Bamba* sem rede de proteção.

Os pais de Maria estavam decididos a ir em frente com a ideia, pois precisavam do dinheiro para pagar as dívidas que contraíram com suas buscas pela filha na época em que ela esteve sequestrada. Quando percebe o que está prestes a acontecer, Maria tenta sair pela porta vermelha, mas ela está trancada — ela precisa reviver aquele momento, está na hora. Durante o número, ambos se desequilibraram, caíram e morreram: “Márcia falseia o pé, o corpo, vira, o pai quer pegar um braço, um cabelo, um resto dela, mas tudo escapa, ela já vem vindo, ele se vira todo, já vem também, o tambor parou, ninguém diz ai, só tem silêncio, que depressa que gente cai!!” (BOJUNGA, 2018, p. 134 e 135).

Após a recordação seu maior trauma, Maria recupera suas lembranças e elabora seu luto, transformando sua saudade paralisante num outro tipo de saudade, isto é, na convivência ao mesmo tempo serena e envolvente com suas recordações, com as histórias em torno de sua identidade. Tais histórias e recordações a ajudam a recuperar seu equilíbrio e a sentir a presença de seus pais de formas que extrapolam o mundo físico. Ela diz para Barbuda, em uma ligação telefônica, que todo dia se lembra de novo um pouco, para ir se acostumando. O medo de abrir as portas, com o tempo, foi embora, e novas portas apareceram. As portas novas eram para os planos futuros e esperanças de Maria, e ela organizava os espaços por dentro, enchendo-os de expectativas:

O tempo vai passando, mais portas vão aparecendo, e Maria vai abrindo elas todas, e vai arrumando cada quarto, e cada dia arruma melhor, não deixa nenhum cantinho pra lá. Num quarto ela bota o circo onde ela vai trabalhar; no outro ela bota o homem que ela vai gostar; no outro os amigos que ela vai ter. Arruma, prepara, prepara: ela sabe que vai chegar o dia de poder escolher. (BOJUNGA, 2018, p. 145)

### 3.2 Espaço e tempo entre o real e o surreal

Por essa breve apresentação do enredo, percebemos que o espaço em *Corda Bamba* se desenvolve por meio de uma ambiguidade entre real e imaginário. Sabemos que a casa de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo é real (no universo da ficção), como também o são o quarto com a vista das janelas e o circo. Não temos a mesma certeza, no entanto, sobre a realidade dos espaços mais relevantes para a narrativa, que são o corredor e as portas coloridas. Como já foi dito anteriormente, a forma com que são narrados os passeios de Maria deixa o leitor em dúvida sobre se eles ocorrem nos sonhos de Quico, no inconsciente de Maria ou em uma realidade fantástica.

O primeiro espaço apresentado no texto é o apartamento de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo. Combinando com a imponência do nome completo da avó, seu apartamento fica em um edifício de luxo; quem abre sua porta é um empregado, o que sugere o status social da avó de Maria e pode influenciar nas suposições sobre essa personagem. No decorrer da história, o texto traz informações sobre a grandeza desse lugar: “Atravessaram o salão, e mais um corredor grande, e mais uma copa e uma cozinha, e mais uma área de serviço; entraram num quarto que servia de depósito.” (BOJUNGA, 2018, p. 18). O estilo narrativo que enumera os cômodos, somando um ao outro, sugere uma certa surpresa diante do espaço da avó. Tudo que pertence à avó parece ser de tamanho e de luxo exagerados, o que corresponde bem à personalidade da personagem, que será comentada mais tarde nesta análise.

Os próximos espaços apresentados no texto fazem a transição entre o real e o surreal: o quarto e a vista do quarto de Maria e Quico, ponto de partida dos passeios da protagonista. Maria passava muito tempo na janela de seu quarto, mesmo que a vista não fosse bonita — ela dava para uma área interna, onde só se via o fundo de outros apartamentos: “Era uma área grande, quadrada, toda rodeada de edifícios, um colado no outro. Cortina, cara de gente aparecendo, sumindo, roupa pendurada, aparelho de ar condicionado e, lá em cima, umas andorinhas que às vezes passavam. Maria ficava olhando, examinando, olhando.” (BOJUNGA, 2018, p. 31). É bastante enfatizado no segundo capítulo o quanto Maria olhava sem parar para as janelas, o que, de algum modo, motivou seus passeios: a vontade de ver de perto uma certa janela que chamava sua atenção.

Outro lugar relevante na narrativa é o corredor com as portas coloridas, por onde Maria fará seus passeios. O corredor carrega a ideia de passagem entre um espaço e outro e, no caso de Maria, entre quem ela era e quem ela se tornou/se tornará. Cada porta é como se

fosse uma etapa a ser percorrida, mas cada uma tem seu momento certo para ser aberta. A natureza das portas também é simbólica — servem como um portal entre o conhecido e o desconhecido. No caso de Maria, parte do desconhecido reside num passado anterior ao seu nascimento; ela só poderia ter acesso a ele por meio de sua compreensão por terceiros. No caso do relacionamento entre seus pais, e da resistência de sua avó a ele, a criança só poderia conhecer versões inflamadas da história, enviesadas pela perspectiva dos seus atores. São experiências que Maria sofreu, das quais ela só poderia conhecer pedaços. As portas lhe proporcionam, então, um conhecimento maior sobre (versões do) seu passado.

O tempo da história entrelaça as três dimensões do tempo — passado, presente e futuro. O passado está conectado ao presente nos passeios que Maria faz pela *Corda Bamba* e pelas portas coloridas, pois ao mesmo tempo que cada porta revela uma parte do passado da menina ou de sua família, a redescoberta desses momentos ocorre no presente (não importando aqui se esse presente é no mundo concreto ou no mundo psicológico da personagem). O presente se refere, principalmente, ao que acontece no cotidiano de Maria, como sua chegada à casa de sua avó, suas ligações telefônicas com Barbuda e sua aula particular. Já o futuro aparece apenas no final da narrativa, no capítulo “Portas novas”, em que Maria faz planos e cria expectativas sobre o que ainda está por vir.

Vale a pena comentar sobre o tempo da narrativa e o tempo do discurso no capítulo intitulado “Aula particular”. A aula, em si, teria duração de uma hora. Mesmo que o leitor demore menos do que isso para completar a leitura dessa parte, a forma como a aula é narrada gera uma impaciência e uma ansiedade que faz com que o tempo do discurso pareça mais longo do que realmente é. Ao se colocar no lugar de Maria, o leitor sente o desconforto e o desinteresse da menina na aula. Desconforto por haver um cachorro grande esparramado debaixo da mesa, por não conseguir se posicionar na cadeira por conta do cachorro (que latia se Maria encostasse nele), por diversos barulhos, pelos quase espirros da professora, pela pelezinha que tinha do lado da unha de Dona Eunice, pelo tempo não passar e distrações envolvendo as pulseiras e os pássaros da casa... A atmosfera é opressiva, parece ser impossível se concentrar na aula com tantos estímulos e preocupações. O desinteresse pode, potencialmente, ser consequência do estado emocional da menina, que tem dificuldade em se concentrar e em aprender por uma desmotivação que não parte só dela, pois a primeira fala da professora é “— Maria, você está fraca em tudo que é matéria. Matemática então nem se fala. Vamos ficar só na matemática hoje” (BOJUNGA, 2018, p. 56)

Um dos recursos narrativos que gera impaciência e ansiedade em quem lê é a quantidade de interrupções. Cada vez que a professora vai iniciar alguma explicação ou passar algum exercício, acontece alguma coisa que atravanca a aula ou algo que distrai Maria. A série de interrupções está disposta em ordem cronológica na tabela (ver Tabela 1) a seguir, que pretende evidenciar a quantidade de ocorrências que dificultam a fluidez da aula e da narrativa:

**Tabela 1 – Interrupções no capítulo “Aula particular”**

Citação	Pág.
O olho de Maria foi procurar o número da página mas encontrou a mão de Dona Eunice no caminho. Dedo cheio de anel. E cada unha grande assim, pintada de vermelho escuro. A unha do dedo que aponta ficava puxando uma pelezinha que tinha do lado da unha do polegar. Puxava, puxava, às vezes doía e Dona Eunice gemia baixinho, distraída, ui.	p. 56
Maria, que estava prestando a maior atenção no espirro que vinha e não veio, se assustou: quando Dona Eunice dizia “presta atenção”, batia na mesa e tudo quanto é pulseira escorregava pro pulso e batia também. Maria se endireitou na cadeira. O pé tocou no rabo do cachorro. Pronto! Ele se levantou num pulo, latindo-latindo.	p. 57
O canário na gaiola cantou; Maria olhou. A gaiola estava pendurada na janela, batia sol no canário, ele parou de cantar e começou a pular pra um lado e pra outro, será que ele queria sair? Mas a porta estava fechada, uma gaiola de nada, como é que prendiam ele assim apertado com tanto lugar pra voar?	p. 58
Maria pegou a borracha. Dona Eunice viu um fiapo no tapete e se levantou pra pegar. A borracha escapou da mão de Maria , rolou pro chão, caiu tão perto do focinho do cachorro que ele nem precisou se mexer pra cheirar a borracha, vendo se era coisa de comer. Maria olhou de rabo de olho e viu Dona Eunice descobrindo outro fiapinho no tapete; aproveitou e pegou disfarçada a borracha da Dona Eunice que estava dentro de uma caixinha azul [...]	p. 59
De tanto encolher a perna [por causa do cachorro que estava debaixo da mesa], Maria começou a sentir o pé dormente. Dona Eunice explicava, explicava, mas o cachorro não se mexia mais e, de repente, o coração de Maria deu um pinote: vai ver engasgo de borracha não fazia barulho! E se o cachorro tinha se engasgado baixinho? e morrido bem baixinho? Dona Eunice falava, escrevia, a dormência do pé foi subindo, subindo, Maria já não sentia a perna direito, por que a Dona Eunice tinha virado o caderno pra ela?	p. 61
Maria levantou. Quando o pé tocou o chão, a perna dormente nem sentiu, dobrou; o corpo todo desequilibrou e Maria lá se foi em cima do cachorro. Ele mal teve tempo de tirar o corpo, logo latiu, avançou. Que lápis, papel, que língua espichada! Maria não se lembrou de mais nada, só tratou de pular pra cadeira [...]	p. 65 e 66
A explicação começou. O cachorro levantou e desatou a rodar debaixo da mesa procurando uma posição melhor. Maria olhou rápido pra ver onde é que ele ia deitar; viu a borracha. O cachorro deitou de novo e Maria viu que podia puxar a borracha com o pé sem tocar nele [...] Mas — ué — o pé não quis sair do lugar. [...] O sapato tinha uma fivela fina, compridinha; a ponta da fivela tinha entrado na palhinha da cadeira, e quem diz que saía?	p. 67

Fonte: *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga (2018)

Tal recurso, faz com que o leitor tenha a impressão de que o tempo não está passando e de que a aula não está rendendo, pois nenhuma proposta parece ser concluída sem uma série de dificuldades.

Pela forma com que são construídos espaço e tempo em *Corda Bamba*, notamos que um leitor atento e ativo é solicitado para preencher as lacunas deixadas pela narração, pois vários caminhos interpretativos ficam abertos. As principais lacunas se referem à ocorrência dos passeios de Maria na realidade objetiva fantástica (isto é, um universo onde os passeios pudessem acontecer de fato) ou no inconsciente da menina. Nisso está uma das belezas da narrativa bojanguiana: a possibilidade de multissignificação. Leitores com variados graus de experiência literária e de vida provavelmente terão interpretações diferentes desses caminhos, pois o acesso a cada camada do texto depende da capacidade de atribuir significado ao que se lê. De acordo com Ana Maria Machado em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*:

Outra coisa muito prazerosa que encontramos num bom livro é o prazer de decifração, de exploração daquilo que é tão novo que parece difícil e, por isso mesmo, oferece obstáculos e atrai com intensidade. Como quem se apaixona. É uma delícia irresistível: ir se deixando fascinar, se permitindo ser conquistado por aquelas palavras e ideias, tentando ao mesmo tempo conquistar e vencer as dificuldades da leitura. É o que o crítico Harold Bloom (autor do excelente *Como e Por que Ler*) chama de “a busca do prazer difícil” e classifica de sublime. Algo tão forte que hoje em dia cada vez se fala mais na leitura como uma atividade, não apenas como um recebimento ou um consumo passivo. (MACHADO, 2002, p. 21)

Ler *Corda Bamba* demanda bastante de seu leitor. Uma leitura passiva, ou seja, com pouca interação e produção de sentidos por parte do leitor, seria muito rasa, pois há muito nas entrelinhas para ser aproveitado. Nas palavras de Zilberman e Cademartori sobre o potencial emancipatório de *Corda Bamba*:

Tal seria o efeito emancipatório do texto, coincidindo com a liberação por que passa a equilibrista. Temática e recursos literários coincidiram, alcançando uma unidade na ruptura com um padrão vigente, tanto em termos de comportamento da criança, que não se configura em exemplo a ser seguido, como de tratamento do narrador, que deixa uma série de lacunas para preenchimento do destinatário. Este, como Maria, percorre uma trajetória do desconhecimento ao saber, recompondo o passado e o futuro da protagonista. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 127)

### 3.3 Recursos narrativos

Assim como em *Sapato de Salto*, há em *Corda Bamba* uma narração majoritariamente de onisciência múltipla. Lembrando que, nesse tipo de narração, há um predomínio quase absoluto da cena e não há propriamente um narrador. A narrativa nos localiza progressivamente no espaço, no tempo, nos acontecimentos, nos diálogos e na mente dos personagens. No trecho abaixo, por exemplo, pensamentos, acontecimentos, espaço e tempo são narrados de forma econômica e onisciente:

Foi no dia do teste que veio um telegrama pra Quico: "Chegamos segunda-feira pra buscar você beijos mamãe papai." Quico ficou prosa: não era todo mundo que recebia telegrama. Mas Maria não gostou de ver Quico indo embora. Depois do almoço, quando foi pra escola fazer o teste, não conseguia prestar atenção nas perguntas. Perguntaram figura geométrica, operação com fração, deram tema pra redação, quiseram saber um monte de geografia, mas quem diz que ela respondia? Teve entrevista com diretora, conversa com orientadora, e mais isso e mais aquilo, e o pensamento sempre correndo atrás de Quico, Barbuda e Foguinho (todo mundo indo embora), correndo pro corredor comprido e abrindo tudo que é porta. (BOJUNGA, 2018, p. 125-126)

De acordo com Zilberman e Cademartori, a focalização narrativa, que se identifica à perspectiva de Maria, decorre das exigências do próprio relato:

Carecendo a menina de uma ação mundana e vivendo um processo exclusivamente mental, emerge como necessária a coincidência entre o fluxo do pensamento (ou sonho, como se verá) e o da narrativa [...] Assim, se a focalização obedece ao comando de Maria, acompanhando sua trajetória, percebe-se que a visão não coincide com a dicção do texto. Isto é, o narrador mantém sua autonomia em relação à personagem e ainda constrói, para além dela, um leitor a quem determina igualmente um papel ativo. É este quem reconstrói o percurso existencial da menina, organiza a cadeia temporal [...] (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 124-125)

Sobre essa autonomia do narrador em relação à personagem Maria, percebemos que há uma variação no distanciamento dele em diferentes capítulos da história. No capítulo “O Passeio”, que narra a primeira saída de Maria na corda pela janela de seu quarto, o narrador está muito mais próximo, pois tudo o que acontece com Maria, interna ou externamente, é narrado por ele em terceira pessoa. Não há falas de personagens, por exemplo. Já em “Conversa de Orelhão”, a interferência do narrador é muito menor: reduz-se à descrição do que acontece no entorno do orelhão. O que predomina são as falas das personagens Maria e Barbuda, que estão em uma ligação telefônica. Percebemos, então, um distanciamento maior do narrador e uma presença maior das personagens, que usam suas próprias vozes, em



primeira pessoa. Ao tratar desse distanciamento do narrador, Matsuda explica: “Conforme [Gérard] Genette, esta é a forma mais mimética de representação. Nesse tipo de discurso, o narrador finge afastar-se e cede a palavra à personagem, criando estados sucessivos de redução do distanciamento do enunciador em relação à história que narra.” (MATSUDA, 2001, p. 158)

Um recurso curioso da narração é o uso de humor, que se apresenta especialmente nos capítulos “Conversa de Orelhão”, “Aula Particular” e “O Presente de Aniversário”. No primeiro, aparece nas interrupções e justificativas da conversa entre Barbuda e Maria; no segundo, no caos instaurado entre as diversas interrupções (já explicadas no capítulo anterior) ; e no terceiro, nas histórias de cada um dos ex-maridos de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, contadas pela Velha. As cenas, narradas de forma cômica, proporcionam efeitos diferentes em cada momento: na conversa de orelhão, parecem amenizar a tristeza sentida por Maria; na aula particular, sugere revelar o distanciamento entre a professora e a aluna, “cada qual voltada para interesses próprios, diferentes daquele que deveria ser comum às duas: o assunto da aula.” (SILVA, 2010, p. 78); e no aniversário da menina, apresenta de forma mais leve aspectos negativos da sociedade:

Desta forma, sob a capa do humor, desvelam-se ao leitor aspectos negativos da humanidade, como a exploração do ser, que se deixa corromper por necessidade (a Velha da História) ou por comodidade (os três maridos de Dona Maria Cecília), ou como o poder do dinheiro consegue, em mãos inescrupulosas, comprar tudo, não só a vontade, mas um ser por inteiro. Além disso, o riso disseminado no decorrer da narrativa serve, principalmente, para amenizar o contato com a morte, cujo impacto provoca em Maria a perda da memória. (SILVA, 2010, p. 78).

Percebemos que o humor se manifesta mais nos capítulos que se atêm ao mundo real de Maria, enquanto os símbolos, mais no mundo onírico e mágico de seus passeios pela corda: “Portas fechadas que se abrem ou que se recusam a abrir, corda, arco, mar, barco e muitas cores povoam o universo de Maria, levando-a ao encontro de seu passado e, com isso, a um melhor entendimento dos fatos cruciais que redundaram na perda de sua memória.” (SILVA, 2010, p. 79).

Outro recurso narrativo que se destaca em *Corda Bamba* é a ambiguidade no que se refere aos passeios da protagonista. Não fica claro em momento algum se os passeios pela corda realmente aconteceram na realidade objetiva da menina ou se ficaram apenas no mundo dos sonhos. O narrador promove esse efeito alternando palavras como “acordou”, “sonhou” e “dormiu” e ao relatar os fatos ora sob a perspectiva de Quico, ora sob a de Maria:

A corda cedeu. Quico viu Maria ir ficando mais baixa. E aí não quis mais olhar: enfiou a cara no travesseiro pra não ver mais sonho nenhum, pra acordar de uma vez.

Ficou de cara enfiada no travesseiro e logo depois dormiu.

Acordou. Sonhou. Acordou. Dormiu.

Maria foi seguindo na corda com as andorinhas atrás. (BOJUNGA, 2018, p. 53)

Acerca dessa ambiguidade, de acordo com Zilberman e Cademartori,

Alterando os sonhos (de Maria para Quico e deste para a menina) e as situações de dormir e acordar, o narrador permite uma leitura tanto fantástica quanto verídica do texto, sem prejudicar sua estrutura global. Além disto, introduzindo o relato de Barbuda, que conta como Maria dormiu vários dias após a morte dos pais, advindo daí sua amnésia, fica antecipada a circunstância de que a equilibrista precisará refazer este ato para superar seu efeito. Assim, o esquecimento será substituído pela recordação por intermédio do mesmo remédio: o sono. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 129)

### 3.4 A construção das personagens

Enquanto a representação do espaço e do tempo trazem aberturas e ambiguidade, a construção das personagens de *Corda Bamba* é menos complexa. As personagens giram em torno de algumas características centrais e apresentam nenhuma ou pouca evolução no desenvolvimento da narrativa, com excessão de Maria, que está em processo de amadurecimento associado ao luto. Seguindo os conceitos usados para a análise das personagens anteriormente (CANDIDO, 1968; NIKOLAJEVA, 2003), as personagens seriam planas e estáticas em sua maioria, com exceção da protagonista e de seus pais, que seriam planos e dinâmicos.

Assim como em *Sapato de Salto*, há pouca descrição das personagens — e a construção de suas personalidades fica mais por conta de suas ações na história. O que sabemos da aparência de Maria é que se trata de uma menina miúda, de 10 anos, que, ao chegar à casa de sua avó, usava uma calça de brim, levava um embrulho debaixo do braço e, a tiracolo, um arco enfeitado com flores de papel (o que sugere qu seja uma criança de origem mais humilde). Ela é introspectiva, pensativa (fica horas olhando pra janela pensando), discreta (fala baixinho) e fala muito pouco (calou-se após a morte dos pais). As características psicológicas de Maria, no entanto, parecem ser circunstanciais: “E já acordou desse jeito: calada até não poder mais, testa franzida, parece que ela tá sempre pensando uma coisa com força” (BOJUNGA, 2018, p. 25). O narrador não revela muito de Maria antes de sua

“amnésia”, o que dificulta inferências do leitor sobre como ela poderia ter sido antes da morte trágica de seus pais.

No capítulo “Aula particular”, descobrimos um outro lado de Maria, mais ansioso, distraído e preocupado, mas que também parece ou pode ser circunstancial: a menina fica ansiosa porque a aula demora a passar; se distrai com tudo a sua volta (talvez pela dificuldade com o conteúdo, ou pelo excesso de estímulos); e fica preocupada com o fato de não conseguir acompanhar os conteúdos, com o cachorro grande que late quando ela o toca. Fica difícil, no entanto, afirmar que Maria *seja* o que ela se revela por meio de todas essas características — talvez ela apenas *esteja*, por força das circunstâncias. Talvez o mais seguro seja assumir que não sabemos quem Maria *é*: apenas como ela *está*. A dinamicidade da personagem aparece apenas no final do romance, no capítulo “Portas novas”, em que o narrador evidencia um lado mais sonhador e esperançoso da menina, que só pôde aparecer depois de ela passar pelo processo de luto:

No processo de construção da menina Maria, a emoção ocupa um papel importante, propiciando que o leitor acompanhe a sua manifestação e evolução no desenrolar da narrativa. Nesse sentido, os recursos utilizados pela personagem criança, na superação de seus medos, servem como índices para o leitor que presencia os erros e os acertos de sua escolha. Assim é que, ao chegar ao término da história, se é dada ao leitor a possibilidade de criar as imagens que Maria projeta para o seu futuro e de refletir sobre o amadurecimento da personagem, das conquistas por ela efetuadas em sua caminhada pela vida [...]. (SILVA, 2010, p. 81-82)

Os pais de Maria também apresentam algum nível de complexidade, especialmente ao decidirem se arriscar no número de circo responsável por suas mortes. Antes disso, Márcia e Marcelo se mostram como pessoas muito apaixonadas uma pela outra — de um amor puro, que não enxerga diferenças: “Quanto mais eles se olhavam, mais parecidos iam se achando; ela tinha os olhos escuros, ele tinha os olhos bem claros; a boca dele era grossa, bonita, a dela era bem fininha [...]” (BOJUNGA, 2018, p. 76). Além disso, demonstram muito amor pela filha em todas as oportunidades, inclusive ao se endividarem para procurá-la quando foi levada pela avó.

O que surpreende, no entanto, é o risco a que os dois se submetem com o número de *Corda Bamba* sem rede protetora. Quando se conhecem, Marcelo revela ter se submetido a essa situação sozinho, quando trabalhava no circo, antes de limpar janelas. Ele não se acidenta, mas se desequilibra, o que gera um trauma nele, um bloqueio, que o impede de continuar nessa profissão. A narrativa dá a entender, portanto, que Marcelo não se submeteria de novo a essa situação, mas não é o que acontece — tanto ele como Márcia aceitam a

proposta por estarem sofrendo pressão por parte de quem lhes fez o empréstimo. É surpreendente, no entanto, o fato de eles terem a opção de pedir o dinheiro para Dona Maria Cecília Mendonça de Melo (o que Barbuda sugere, inclusive), mas se recusarem a fazê-lo, manifestando um orgulho ou um excesso de autoconfiança que causa certo estranhamento, considerando suas trajetórias.

A situação traz, também, uma perspectiva mais intensa acerca da força do rompimento entre mãe e filha. Sabemos que Márcia precisou fugir para se casar, que Dona Maria Cecília sequestrou sua neta, mas chegar a esse ponto, de optar por algo tão perigoso em vez de pedir ajuda, me pareceu bastante extremo. No entanto, parece-nos importante perceber que essa decisão foi tomada movida por uma paixão, por uma emoção forte, derivada de uma necessidade; e o casal é caracterizado precisamente por essa exacerbação emocional, oposta à contenção racional.

As demais personagens são, em geral, bem coerentes com as expectativas criadas a partir das características que o leitor fisga do texto. A exemplo da avó, que demonstra ser carente, elitista e dinheirista, e todas as suas ações correspondem a essas características: ela tenta comprar o afeto de seus ex-maridos e de sua neta e despreza, desrespeita ou tenta comprar os pobres (como fez com Marcelo e com a Velha Contadora de Histórias). Seu marido, Pedro, demonstra ser solícito e compreensivo no primeiro capítulo e, ao aparecer novamente no último, se manifesta da mesma forma ao ouvir Maria e garantir que vai ajudá-la a ir à Bahia com seus amigos Barbuda e Foguinho.

Pouco sabemos de Barbuda e Foguinho além de que são muito atenciosos com Maria. Barbuda demonstra ser sincera na conversa com Dona Maria Cecília Mendonça de Melo e Foguinho parece ser mais comedido. Foguinho também parece ter uma boa consciência social e uma boa ética de trabalho ao tentar convencer Márcia e Marcelo de não se arrisarem na *Corda Bamba* sem proteção:

— Se vocês começam a trabalhar na base do risco, tudo que é circo vai imitar. É sempre assim. E aí, quem não tem a segurança de vocês ou se arrisca de morrer ou fica sem trabalho [...] Cada um que topa trabalhar do jeito que vocês estão topando puxa pra trás todo mundo que tá trabalhando também. (BOJUNGA, 2018, p. 132)

O esforço de convencimento de Barbuda e Foguinho é em vão, mas acaba revelando um pouco mais de suas personalidades ao leitor, que pouco sabe sobre eles.

A personagem menos caracterizada pelo narrador é Quico, o primo de Maria que participa, de certa forma, de suas aventuras pela *Corda Bamba* (em seus sonhos ou na realidade concreta, como já vimos). Sabe-se que ele é um menino de 5 anos, que está temporariamente na casa de Dona Maria Cecília Melo de Mendonça e que seus pais vão

buscá-lo em breve. Sua personalidade, no entanto, não tem muito espaço na narrativa, é difícil fazer suposições sobre ele fora de seu sono ou quase sono.

### 3.5 A linguagem coloquial e metafórica

Assim como em *Sapato de Salto*, a linguagem em *Corda Bamba* é coloquial — marcas da oralidade se fazem muito presentes não só nos diálogos, mas também no discurso do narrador. Na mesma entrevista concedida por Bojunga à Sandroni (citada anteriormente), a autora revela que há um movimento consciente em direção a esse tipo de linguagem:

— Desde o meu primeiro livro venho buscando o coloquial, a oralidade, como você diz [se referindo à pergunta de Sandroni]. Foi essa a maneira que eu escolhi — entre as várias que existem — de vestir a minha literatura. Cada vez mais eu percebo (e quantas vezes eu não percebo!) a minha escrita contando uma coisa diferente do que eu contaria se aquilo fosse um bate-papo aqui em casa, eu volto atrás, eu faço de novo, eu experimento outra vez. Dez, vinte, cem vezes. A minha paciência pra mexer com palavras não tem limite — o que, de certo modo, é uma pena: meio que esgota a minha cota... (SANDRONI, 1987, p. 171)

Essas características linguísticas, segundo a análise de Sandroni, “não se encontram de forma a empobrecer o texto”. Muito ao contrário, a Autora usa de recursos vários, descobrindo múltiplos usos da língua e instaurando o espaço de liberdade e subversão que é o texto literário” (SANDRONI, 1987, p. 90).

Além de coloquial, a linguagem é bastante simbólica e metafórica, como já se evidenciou. O próprio título, como observa Matsuda (2001), carrega sentidos conotativo e denotativo: “*Corda Bamba* [...] tanto pode significar denotativamente o espetáculo de circo que a família de Maria apresentava, como, em sentido conotativo, a situação de instabilidade vivenciada por várias personagens retratadas na obra [...]” (MATSUDA, 2001, p. 127). Esse tipo de linguagem possibilita que o leitor tenha conhecimento da realidade no plano da fantasia, como veremos no próximo item.

### 3.6 O tom simbólico e onírico da obra

Maria vive entre a realidade e a fantasia (feita do entrelaçamento de histórias, memória, medos e desejos); entre sua consciência e subconsciência. Essa tensão entre real e

surreal serve como um acalento mágico e onírico para uma situação muito difícil de ser enfrentada: a morte de entes queridos. O tom simbólico da obra faz com que esse tema fraturante seja encarado com mais leveza do que uma abordagem mais crua e literal (como a de *Sapato de Salto*), e permite um distanciamento da realidade, que acaba sendo uma chave para o confronto de Maria com os fatos irreversíveis de que é feita a história de sua vida:

A obra vai tecendo a intriga através de estratégias que a afastam dos contos da tradição, em que há a presença do maravilhoso a resolver impasses: não surge, por encanto, uma fada para auxiliar a heroína com sua varinha de condão. Há um maravilhoso poder de outra estirpe, fundindo realidade e fantasia na construção do processo ficcional. Em *Bojunga*, o imaginário e o sonho, ainda que aparentemente se configurem como um distanciamento da realidade conflituosa, são elementos que auxiliam as personagens a compreender melhor esse mundo, como se elas precisassem desse distanciamento para, num processo semelhante ao da digestão, digerirem e assimilarem o insólito que ronda o mundo dito real, cotidiano. (MICHELLI, 2021, p. 202)

As saídas de Maria pela *Corda Bamba* contêm uma dualidade interessante: ao mesmo tempo que servem como uma forma de evasão da dura realidade presente que a vida impôs à menina (perder os pais, sair do circo, morar com a avó e estudar para conseguir ir para a série desejada), não são escapistas, pois desencadeiam lembranças de uma realidade passada que culminam na consolidação de sua personalidade. A ruptura de uma relação tão forte traz uma necessidade grande de ressignificação dessa realidade. A psicóloga Joanneliese de Lucas Freitas explica que:

Uma vez que fenomenologicamente a subjetividade é revelada enquanto intersubjetividade, conclui-se que a ruptura de uma relação é, portanto, a ruptura de uma abertura ao e do mundo e de formas de ser-no-mundo do enlutado. O luto é, deste modo, uma vivência que aparece com uma forte exigência de ressignificação do mundo-da-vida, onde o que é perdido pelo enlutado não é apenas um ente querido, mas também formas próprias de ser-no-mundo. (FREITAS, 2013, p. 97)

Portanto, a vivência simbólica proporcionada pelos passeios de Maria representa seu processo de luto: por meio da manifestação de suas lembranças, ela se aproxima de novas formas de ser-no-mundo, sem seus pais por perto:

Tal processo de reconstrução é representado de forma simbólica na delicada narrativa de *Bojunga*, que lida com as dificuldades e as estratégias de reconstrução de si empreendidas pela personagem. A *Corda Bamba* que dá título ao livro identifica o lugar onde seus pais morreram e, ao mesmo tempo, o instrumento por meio do qual Maria acessará suas memórias. O processo do luto é narrado, portanto, como um processo de reconhecimento da própria dor, da própria identidade e de enfrentamento da aparente solidão. (RIBEIRO; MARTINS, 2021, p. 135).

O uso da fantasia em *Corda Bamba*, que de um lado atenua o tema da morte e do luto, deixando-o menos mórbido e sombrio, de outro mobiliza a imaginação do leitor e permite que ele tenha uma vivência literária muito rica:

A fantasia é o setor privilegiado pela vivência do mundo infantil. De um lado, porque aciona o imaginário do leitor; e, de outro, porque é o cenário onde o herói resolve seus dilemas pessoais ou sociais. Consequentemente, não é a saída que coloca o herói perante o mundo, mas sua volta; o primeiro movimento leva o protagonista ao encontro de si mesmo — esta é sua grande aventura, a qual lhe permitirá enfrentar o contexto circundante, confiando em si ou conformado com sua falta de poder. Em razão disto, a fantasia configura a condição de funcionamento do gênero, pois este impõe um modelo narrativo que se desenvolve à medida que o protagonista abandona o setor familiar e ingressa em horizontes sobrenaturais, voltando depois à posição primeira, agora mais experiente ou sábio. Além disso, desencadeia o modelo de leitura da obra, pois é tão-somente pela ativação do universo imaginário da criança que se dá sua aceitação e deciframento. Devido a tal feito, mesmo lidando com eventos extraordinários, o relato precisa ter algo a dizer ao leitor, fundado na coerência da história e na validade dos conflitos que apresenta, fatores indispensáveis de sua comunicabilidade. (ZILBERMAN; CADEMARTORI, 1987, p. 132-133)

### 3.7 O fraturante em *Corda Bamba*

Falar sobre morte em qualquer idade costuma ser difícil, pois o tema é um tabu delicado de se transpor. Na infância, especialmente, há uma falsa impressão de que não falar sobre esse assunto é uma forma de proteger a criança da reflexão, da dor, das lembranças e dos medos. Mas defendemos o contrário: “sensibilizar-se sobre a morte protege, pois promove conhecimento sobre os limites físicos da vida, faz respeitá-la e viver com mais significado.” (RIBEIRO, MARTINS, 2021, p. 132).

A arte, e dentro dela a literatura, é espaço privilegiado para tratar de temas fraturantes, e um terreno em que eles não são evitados — muito pelo contrário, parecem incontornáveis. Há muitos títulos destinados a crianças e jovens que abordam o tema hoje em dia<sup>34</sup> e com uma variedade de olhares sobre a morte (alguns sendo mais metafóricos/alegóricos, outros mais realistas e explícitos, uns sendo mais reflexivos, outros mais práticos, etc). Em *Corda Bamba*, parece haver uma mistura de abordagens: ao mesmo tempo que as mortes dos pais de Maria e da Velha sejam narradas de maneira realista, o processo de luto é muito alegórico e metafórico.

---

<sup>34</sup> Alguns exemplos de títulos infantis e juvenis que abordam o tema da morte e do luto são: *O Pato, a Morte e a Tulipa*, de Wolf Erlbruch; *Pode chorar, coração, mas fique inteiro*, de Glenn Ringtved; *Para onde vamos quando desaparecemos*, de Isabel Minhós Martins; *A Árvore das Lembranças*, de Britta Teckentrup e *Meu Amigo Pintor*, de Lygia Bojunga.

A jornada de Maria pelas portas coloridas representa imagetivamente o processo de uma pessoa enlutada tentando elaborar sua perda e dar significado à sua vida após essa perda: “Na trajetória de Maria, o luto não significou esquecimento, nem continuidade de um fluxo de vida sem os pais, mas dependeu de um processo lento, simbólico e, em alguma medida, voluntário que inclui lembrar, aprender, reconhecer, amadurecer e ressignificar.” (RIBEIRO; MARTINS, 2021, p. 141). A presença da morte e do luto já pode ser percebida no primeiro capítulo por uma leitor mais experiente, por meio dos “silêncios” e “ausências” já explicitados anteriormente. Mas o luto, especificamente, permeia de forma simbólica todos os passeios de Maria, pois é por meio dessa reconexão com seu passado e com suas lembranças que a menina consegue elaborar sua perda e ingressar em seu movimento de autodescoberta. Como formulamos em outro texto,

[...] a trajetória dos passeios de Maria pode ser pensada como seu processo de luto: por meio da revelação de suas lembranças, ela se aproxima de novas formas de ser-no-mundo, sem seus pais. Tal processo de reconstrução é representado de forma simbólica na delicada narrativa de Bojunga, que lida com as dificuldades e as estratégias de reconstrução de si empreendidas pela personagem. A *Corda Bamba* que dá título ao livro identifica o lugar onde seus pais morreram e, ao mesmo tempo, o instrumento por meio do qual Maria acessará suas memórias. O processo do luto é narrado, portanto, como um processo de reconhecimento da própria dor, da própria identidade e de enfrentamento da aparente solidão. (RIBEIRO; MARTINS, 2021, p. 135)

O luto de Maria parece muito solitário, falta a figura de um adulto presente que ofereça conselho e direção saudáveis. De acordo com Paiva em *A arte de falar da morte para crianças*,

O *adult guide* tem a difícil tarefa de enxergar o momento favorável para tornar-se companheiro da criança e exercer a função de cuidador, propiciando-lhe acolhimento para enfrentar seus sentimentos, curar sua dor e renovar sua esperança no futuro.

No entanto, em algumas ocasiões, adultos — especialmente adultos enlutados — não estão/são bem preparados para ajudar a criança porque, muitas vezes, não conseguem elaborar suas próprias perdas. (PAIVA, 2011, p. 47)

As figuras adultas mais próximas de Maria (e melhores candidatos a *adult guides*) parecem ser Barbuda e Foguinho, mas eles se afastam da menina pelas circunstâncias. Depois do primeiro capítulo, em que deixam a menina na casa da avó, só se comunicam com ela por telefone. Pelo pouco que sabemos deles no início da narrativa, parecem ser pessoas acolhedoras com os sentimentos da protagonista. Em uma conversa com a avó da menina, Barbuda diz:



— Bom, ela não tocava no assunto. Então a gente começou, assim com jeitinho, sabe, a falar na senhora, na sua casa, no Rio, mas ela só dizia: “não sei, não me lembro”. Aí eu comecei a insistir. Mas depois Foguinho disse “deixa, não insiste, ela não tá querendo lembrar”. Mas, sei lá, pelo jeito que a Maria fica parada tanto tempo, pensando tanto tempo, eu acho que ela tá querendo lembrar, sim; o que ela não tá é podendo. (BOJUNGA, 2018, p. 26)

Percebemos na fala da personagem que há uma compreensão do processo de luto e que a amnésia da menina talvez fosse condicionada por ele: não poder lembrar pode significar não estar pronto para lembrar, ser cedo demais. Mas o distanciamento causado pelas circunstâncias faz com que Barbuda e Foguinho não estejam presentes o suficiente para guiar Maria durante seu luto.

Depois de Barbuda e Foguinho, os adultos mais próximos de Maria parecem ser Dona Maria Cecília Mendonça de Melo e seu marido, Pedro. A avó não demonstra estar preparada para lidar com perdas: nem as dela e nem as da neta. Ela evita o assunto da morte nas abordagens de Barbuda e Maria, por exemplo. Mesmo outras perdas, como as de seus ex-maridos, parecem não ter sido processadas pela personagem. A visão mercadológica que ela tem das pessoas, de que pode comprá-las para que elas fiquem ou que pode resolver tudo com dinheiro, sempre falha: todas as suas tentativas fracassaram, como veremos a seguir. Dona Maria Cecília, portanto, não representa a figura de *adult guide* desejável para guiar Maria durante seu processo de luto.

Já Pedro, o marido da avó, demonstra estar disponível para Maria. Segundo a menina, ele vive dizendo que ela pode contar com ele e que, se ela tiver algum problema, pode falar com ele (p. 142-143), mas isso também não parece ser suficiente, apesar de positivo. Ele se compromete a ajudar Maria a passar as férias com Barbuda e Foguinho na Bahia e isso a anima muito, renova suas esperanças. Ele é, portanto, o mais próximo de um *adult guide* que Maria tem, mesmo que fique muito distante durante boa parte da narrativa.

As mortes de *Corda Bamba* trazem consigo motivações que perpassam outros temas fraturantes: a pobreza e a fome. A vulnerabilidade social das personagens as fez aceitar propostas que culminaram com suas mortes:

A morte de Márcia e Marcelo só aconteceu porque o interesse da audiência em ver duas pessoas arriscando sua vida em um espetáculo de circo — unicamente como fim de entretenimento — fez com que os proprietários do estabelecimento oferecessem mais dinheiro para os dois, que se dispuseram a enfrentar o perigo para pagarem suas dívidas. Eles venderam sua segurança na esperança de que o número seria um sucesso. A da Velha, por outro lado, aconteceu depois de ela ter se vendido em troca da promessa de comida, apenas — por um exagero que cometeu diante da

fartura, depois de ter vivido uma vida de fome e miséria. (RIBEIRO; MARTINS, 2021, p. 140)

Não só a pobreza motiva atitudes questionáveis em *Corda Bamba*: a riqueza de Dona Maria Cecília Mendonça de Melo possibilita que ela tenha pensamentos nada saudáveis no que diz respeito às relações humanas. A personagem tem a ideia de que seu dinheiro pode comprar tudo: comprou seus ex-maridos, tentou comprar Marcelo para que desistisse do casamento com Márcia, comprou a Velha com promessa de comida e tentou, por diversas vezes, comprar Maria com presentes. Todos esses casos, no entanto, fracassaram a longo prazo, pois todo mundo que ela comprou ou tentou comprar foi embora da vida dela de alguma forma. Concluindo o raciocínio:

Riqueza e pobreza, restritas à questão financeira, caminham par e passo na narrativa, representadas, de um lado, por Dona Maria Cecília e, de outro, por Marcelo, a Velha da História, Foguinho e Barbuda. Nas duas situações extremadas — de riqueza, empregada sem critérios éticos, e miséria, comprometendo a própria sobrevivência e a dos seus — observa-se o ser corrompido, deformado. No primeiro caso, por sujeitar o outro e enclausurar-se em seu prestigiado estatuto econômico e social, transformando-se em artífice da exploração, alienado de valores morais e de uma consciência eticamente humana. No outro, por ser sujeitado ou aniquilado diante de forças externas, a que não consegue se subtrair ou transcender, incapacitado no exercício da autonomia, tal como ocorre aos miseráveis em uma sociedade movimentada pelo poder aquisitivo. Em um e outro caso afloram ações insanas, como raptar a neta ou se equilibrar no trapézio sem rede. (MICHELLI, 2021, p. 206)

De acordo com Sandroni, “O universo metafórico de Lygia Bojunga Nunes é de grande riqueza polissêmica possibilitando várias leituras. Uma delas é a leitura crítica com relação ao contexto social que ela tematiza” (SANDRONI, 1987, p. 84). O contexto social, no caso de *Corda Bamba*, é muito discrepante quando comparamos extremos como Dona Maria Cecília Mendonça de Melo e a Velha Contadora de Histórias: enquanto a primeira tem uma riqueza material muito grande a ponto de sentir que pode comprar pessoas, a segunda nunca teve o que comer, a ponto de sentir que se vender por comida valeria a pena.

## A DOLOROSA REALIDADE E A POÉTICA FANTASIA DE LYGIA BOJUNGA

A partir das reflexões iniciais acerca dos conceitos de infância e de literatura infantil e juvenil, foi possível perceber que, de forma geral, ambos são muito ligados às percepções e às expectativas dos adultos em relação aos seus papéis na sociedade. Abordagens mais pragmáticas e intencionalmente formadoras foram e ainda são bastante comuns nesses terrenos, e é refrescante ler obras que se afastam de propósitos pedagógicos explícitos, como as analisadas neste trabalho.

Além disso, constatamos que a dicotomia realidade *versus* ficção teve um impacto potente no desenvolvimento do gênero literário infantil e juvenil ao influenciar a concepção de que tipo de literatura seria adequada para crianças e jovens e ao distinguir a literatura adulta da infantil e juvenil, criando um abismo entre elas e promovendo uma desvalorização da segunda em detrimento da primeira. Esse desprestígio do gênero está arraigado a um projeto de dominação da infância, pois a literatura com metas pedagógicas, tão comum e amplamente disponível, não é vista com o status de Literatura (com “L” maiúsculo), pois não prioriza a fruição estética.

Na contracorrente da literatura infantil e juvenil que visa dominar a infância, destacam-se autores como Lygia Bojunga, que aproveitam tanto aspectos do realismo quanto da fantasia em histórias que não subestimam a capacidade de prazer estético do jovem leitor. O realismo aparece nos enredos, que trazem temas do dia-a-dia de muitas pessoas, sejam eles fraturantes ou serenos. Mostra-se, também, na linguagem, bastante coloquial e espelhada na oralidade brasileira. Já a fantasia aparece na maneira mais simbólica de representação de temas fraturantes, o que torna a abordagem mais sensível e os assuntos mais palatáveis — o que não exclui abordagens mais cruas em certos momentos.

A partir da análise das obras escolhidas, foi possível perceber os diferentes efeitos que abordagens mais realistas e as mais fantásticas provocam no tratamento de temas fraturantes. De um lado, temos *Sapato de Salto*, que cria uma realidade ficcional dolorosa de maneira mais bruta e literal, mas que não deixa de ser sensível. Situações muito duras e graves ficam ora no dito, ora no não-dito. Algumas conversas (como as sobre o suicídio da mãe de Sabrina) são mais explícitas, com descrições detalhadas dos fatos ocorridos. Mas isso não é regra — algumas passagens dizem muito sem serem explícitas, como o relato do primeiro estupro de Sabrina:

— Vem cá com o teu papaizinho.  
 — Não faz isso! Por favor! Não faz isso! — Tremia, suave. — Não faz isso!

*Fez.*

Depois que o seu Gonçalves foi embora a Sabrina ficou parada olhando pra maçaneta da porta. (BOJUNGA, 2011, p. 22-23, grifo meu)

A referência à parte mais violenta do ato sexual, à violação propriamente dita da criança, fica implícita na palavra “fez”, não obstante o caráter criminoso (invasivo, indesejado e, portanto, violento) dos atos anteriores. O efeito provocado por esse recurso é ambíguo. De um lado, é uma forma concisa e econômica de narrar, que evita a menção objetiva às partes íntimas dos corpos dos dois, como também evita o uso de palavras sutis associadas à consumação do ato sexual e deixa o que aconteceu por conta da imaginação do leitor. De outro, é uma maneira expressiva e impactante de representar o ato sexual, mesmo que poupe o leitor de minúcias, pois essa palavra sozinha (“fez”) já carrega muito peso no contexto em que está inserida.

Um recurso semelhante é utilizado na narração do primeiro programa de Sabrina com o açougueiro Orlando. Pelo ponto de vista de Andrea Doria, visualizamos a menina e o homem entrando juntos no matagal e temos acesso aos seus pensamentos: “Mas... o que que a Sabrina tava fazendo ali com o açougueiro? [...] E se... Será? Não, não pode ser... Mas... se for? [...] Não podia ser! ela era uma criança, só tinha...”( BOJUNGA, 2011, p. 164). Essa forma de narração poupa o leitor de detalhes do primeiro programa de Sabrina, mas preserva o choque de uma situação tão aguda ao lembrá-lo de que ela era apenas uma criança. Descrições do ato e da violência sexual se tornam desnecessários a partir de toda a construção narrativa feita até aquele ponto. Ao contar o ocorrido por meio de Andrea Doria, o narrador promove um certo afastamento da dor de Sabrina e uma aproximação com a confusão e com o baque do adolescente, o que, de certa forma, torna o relato externo às personagens diretamente envolvidas, mas não menos grave.

O afastamento do narrador em relação à Sabrina pode acontecer durante o momento de seu primeiro programa, mas sabemos das impressões e sensações da menina depois, em sua conversa com Paloma no capítulo 12, “Conversa de mulher pra mulher”. De forma quase inocente, ela responde à pergunta de Paloma sobre se ela teria se tornado “puta” caso sua tia Inês continuasse tomando conta da família:

— Não! não! é ruim! Eu sou pequena aqui também. Dói quando entra, é ruim, não gosto. É ruim quando acaba também, e, às vezes, a gente quer tomar banho e não pode; é ruim o jeito que eles olham pra gente, feito coisa que a gente é... sei lá, mas é ruim. Eu gostava de estudar. O seu Gonçalves tava me ensinando,

mas quando a tia Inês foi lá na escola eles disseram que o ano já tava no meio e que era pra eu voltar ano que vem. — Sacudiu a cabeça. — Não. É ruim. (BOJUNGA, 2011, p. 221)

Por meio da voz da criança, o leitor tem a oportunidade de saber como ela se sente sobre seus atos, que não se trata de uma vontade ou de um destino, mas da única solução que encontrou para contornar suas dificuldades. A dificuldade em enxergar alternativas deriva, também, de sua pouca idade: o romance não cansa de evidenciar que Sabrina era uma criança. Sua verdadeira vontade seria estudar, mas até isso lhe foi vetado pelas burocracias do sistema educacional. Além disso, o leitor tem acesso ao desconforto físico, à dor causada pela penetração peniana na estrutura física de uma criança de 10 anos, que ainda não amadureceu seu corpo (e nem sua mente) o suficiente para o ato sexual. A dolorosa realidade de Sabrina se faz cruciante nesse relato tão agudo e, ao mesmo tempo, feito de modo tão direto e pueril nas palavras da menina. Mesmo sem ser explícita a ponto de nomear a genitália feminina e masculina (coisa que muitas crianças dessa idade talvez nem saibam fazer, dependendo do nível de educação sexual que receberam) ou de descrever o abuso sexual em detalhes, sua mensagem se faz clara e tem potência para gerar aflição sinestésica e dor física em quem lê, acarretando um grande impacto ao ser veiculado pela voz de Sabrina e não pelo narrador. Ou seja, mesmo não dizendo tudo, o texto sugere muito, e o que é sugerido ora amortece, ora escancara — e ora, estranha e curiosamente, amortece e escancara ao mesmo tempo.

A repercussão dos temas fraturantes quando abordados de forma simbólica e onírica, como em *Corda Bamba*, também é pungente. Nas obras analisadas neste trabalho, a escolha pelo realismo ou pela fantasia não mascara as dores e dificuldades, mas as traz sob óticas distintas. Enquanto a lente do realismo de *Sapato de Salto*, como já foi demonstrado acima, abrandava e/ou revela a dor, a depender do distanciamento do narrador, da voz das personagens e do nível de detalhes sobre momentos de trauma, a lente da fantasia abrandava e/ou revela a dor na medida que o leitor dialoga com a obra e a simboliza. Em *Corda Bamba*, a capacidade de simbolização do leitor influencia muito no efeito da obra: a leitura dos passeios de Maria pode ser a de uma aventura cheia de desafios a serem superados, assim como a de uma jornada psicológica e subconsciente cheia de traumas a serem revividos e transpostos. De qualquer forma, o amadurecimento da personagem se dá no final da história, junto com um certo senso de superação. Mas a percepção do nível de dor sentida por Maria no processo de luto depende muito da capacidade de resignificação e de sensibilização por meio das metáforas e alegorias utilizadas pela autora.

Lygia Bojungautiliza, portanto, doses variadas de realismo e fantasia ao retratar temas fraturantes em suas obras, muitas vezes as intercalando ou fundindo, sem perder a sensibilidade. A representação de dores e traumas em *Sapato de Salto* e em *Corda Bamba* possibilita diversos tipos de recepção e significação por parte do leitor, além de instigar nele uma resposta empática. Suzanne Keen (2007) alega que as leituras ficcionais feitas na infância são responsáveis pelas reações empáticas mais memoráveis de muitos leitores. Em uma pesquisa feita pela autora, muitos deles afirmaram que não precisaram ser órfãos ou vítimas de maus tratos para experienciarem uma reação empática forte a partir de identificação com personagens como *Jane Eyre*, por exemplo. A partir disso, é possível concluir que os livros analisados nesta dissertação têm potencial para gerar uma forte empatia em leitores diversos — em suas vivências e idades — por meio do trato sensível dado aos temas fraturantes, seja ele feito de forma mais ou menos realista.

As fronteiras entre realismo e fantasia e entre literatura adulta e infantil e juvenil acabam se diluindo em *Sapato de Salto* e *Corda Bamba*, tornando difícil encaixá-los em categorias específicas já conhecidas. Defendo que Lygia Bojunga provocou uma inovação no gênero literário infantil e juvenil ao tratar de temas tão agudos de formas tão singulares, sem subestimar ou proteger excessivamente o seu leitor.

## REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- AUTRAN, Paula. “**Foi como uma bigorna na cabeça**”, diz Ana Maria Machado, acusada de incitar suicídio. O Globo, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/foi-como-uma-bigorna-na-cabeça-diz-ana-maria-machado-acusada-de-incitar-suicidio-23047123> Acesso em: 24/01/22.
- BEDRAN, Marina (org.) **A aventura do estilo. Ensaios e correspondência de Henry James e Robert Louis Stevenson**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BENNET, William. **O Livro das Virtudes para Crianças**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- BIANCHI, Paula. Do Alemão a Copacabana: ranking revela os 10 bairros com mais tiroteios do Rio. UOL, 08/08/2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/08/08/do-alemao-a-copacabana-ranking-mapeia-bairros-com-maior-numero-de-tiroteios-no-rio.htm>>. Acesso em 28/07/2019.
- BOJUNGA, Lygia. **Corda Bamba**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2018.
- \_\_\_\_\_. **Sapato de Salto**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2011.
- BORTOLUZI, Jemima Stetner Almeida Ferreira. **Calçando um Sapato de Salto: um estudo da recepção de temas polêmicos por jovens leitores**. 2013. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino). Universidade Federal de Campina Grande, 2013.
- BRASIL. **Lei no 8.069, de 13 de julho de 1990**. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 16 jul. 1990. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8069.htm#art266](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8069.htm#art266). Acesso em: 01/11/2021
- BRENMAN, Ilan. **A condenação de Emília: O politicamente correto na literatura infantil**. Belo Horizonte: Aletria, 2012.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A; PRADO, D; GOMES, P. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CHASE, Richard. **The American Novel and Its Tradition**. New York: Doubleday Anchor Books, 1957.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual**; tradução Laura Sandroni – São Paulo: Global, 2013.
- CROUCH, Marcus apud HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**; Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DE MARIA, Luzia. Sapato de Salto: a vulnerabilidade da mulher na “modernidade líquida” In: YUNES, Eliana, CAMELO, Francisco (orgs.) **Alma de Andersen: Saberes em Diálogo**. Rio de Janeiro: Coleção Autores e Leitores, 2021.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

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

\_\_\_\_\_. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FEBA, Berta Lúcia Tagliari. **A representação da personagem em Lygia Bojunga: do mundo social para o universo infantil e juvenil**. 2015. Doutorado. Tese (Programa de Pós graduação em Letras). Universidade Federal de Maringá, 2015.

FIM do casamento infantil na África Ocidental e Central pode levar 100 anos, alerta UNICEF. **Nações Unidas Brasil**, 07/11/2017. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/fim-do-casamento-infantil-na-africa-ocidental-e-central-pode-levar-100-anos-alerta-unicef>. Acesso em 28/07/2021.

FREITAS, Joanneliese de Lucas. Luto e fenomenologia: uma proposta compreensiva. **Phenomenological Studies - Revista da Abordagem Gestáltica**, v. 19, n. 1, p. 97-105, 2013. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v19n1/v19n1a13.pdf>

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.629-658.

GOMES, Pedro. **Livro do autor de Ribeirão Preto Luiz Puntel é suspenso em colégio do Rio de Janeiro. Revide**, 2018. Disponível em: <https://www.revide.com.br/noticias/educacao/apos-polemica-sobre-ideologia-politica-puntel-esclarece-mal-entendido-/> Acesso em: 24/01/22.

HUGHES, Felicity A. **Children's Literature: Theory and Practice**. ELH, vol. 45, n. 3, 1978, p. 542–561. Disponível em: [www.jstor.org/stable/2872651](http://www.jstor.org/stable/2872651). Acesso em: 18/04/2021.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUNT, Peter; LENZ, Millicent. **Alternative Worlds in Fantasy Fiction**. London: Continuum, 2001.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução: Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KEEN, Suzanne. **Empathy and the Novel**. New York: Oxford University Press, 2007.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: ontem, hoje, amanhã**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

\_\_\_\_\_; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.

LOTTERMANN, Clarice. **Escrever para armazenar o tempo: morte e arte na obra de Lygia Bojunga**. Tese de Doutorado em Letras. Curitiba: Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2006.



MACHADO, Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MATSUDA, Alice Atsuko. **A travessia de Maria**: uma experiência de leitura de Corda Bamba de Lygia Bojunga Nunes. 2001. Dissertação (Mestrado da Faculdade de Ciências e Letras de Assis). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2001.

MICHELLI, Regina. A narrativa ficcional de Lygia Bojunga: Travessias em Corda Bamba. In: YUNES, Eliana, CAMELO, Francisco (orgs.) **Alma de Andersen**: Saberes em Diálogo. Rio de Janeiro: Coleção Autores e Leitores, 2021.

MOTA, Erick. **Kit gay nunca foi distribuído em escolas; veja verdades e mentiras**. Congresso em Foco, 2020. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/temas/educacao/kit-gay-nunca-foi-distribuido-em-escola-veja-verdades-e-mentiras/>. Acesso em: 24/01/22.

NIKOLAJEVA, Maria. **The Rhetoric of Character in Children’s Literature**. Lanham, Maryland, and Oxford: The Scarecrow Press, INC, 2003.

\_\_\_\_\_. **Reading for Learning**: Cognitive approach to children’s literature. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014.

NODELMAN, Perry. **The Hidden Adult**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.

OLIVEIRA, Joana. **‘Caça às bruxas’ de Damares provoca autocensura no mercado literário infantil**. El País, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-02-13/caca-as-bruxas-de-damares-provoca-autocensura-no-mercado-literario-infantil.html>. Acesso em 24/01/22.

PAIVA, Lucélia Elizabeth. **A arte de falar da morte para crianças**: a literatura infantil como recurso para abordar a morte com crianças e educadores. Aparecida: Ideias & Letras, 2011.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. **Literatura Infantil**: Voz de Criança. São Paulo: Editora Ática, 2003.

POSTMAN, Neil. **The disappearance of childhood**. New York: Delacorte Press, 1982.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. **Narrativas juvenis**: o fenómeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil, vol. 2, 2015 “Artigos”, p. 233-256. ISSN 2386-7620. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15304/elos.2.2745>. Acesso em: 13/01/2022

RIBEIRO, Carmina Monteiro; MARTINS, Milena Ribeiro. **Luto infantil e o processo de ressignificação da vida**: a trajetória de Maria em Corda Bamba, de Lygia Bojunga. Terra Roxa e Outras Terras, vol. 39, 2021, p. 131-142. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5433/1678-2054.2020v39p131>. Acesso em: 21/04/2021.

SANDRONI, Laura. **De Lobato a Bojunga**: as renações renovadas. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

SILVA, Rosa Maria Graciotto. Entre o medo e a morte: a construção da personagem criança em Lygia Bojunga. Vera Teixeira de Aguiar; João Luís Ceccantini; Alice Áurea Penteado

Martha, orgs. **Heróis contra a parede**: estudos de literatura infantil e juvenil. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 73-98.

TATAR, Maria. **Contos de Fadas**. Edição comentada & ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

UNICEF. **Child poverty in perspective**: An overview of child well-being in rich countries, Innocenti Report Card 7. UNICEF Innocenti Research Centre: Florence, 2007.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**; Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZILBERMAN, Regina; CADEMARTORI, Ligia. **Literatura Infantil**: Autoritarismo e Emancipação. São Paulo: Editora Ática. 1987.