



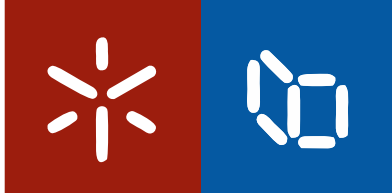
**Universidade do Minho**

Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Renata Flaiban Zanete

**Meninas adolescentes em busca da vida e da identidade na literatura infantojuvenil, no contexto das ditaduras brasileira e portuguesa – Lygia Bojunga e Alice Vieira**





**Universidade do Minho**

Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Renata Flaiban Zanete

**Meninas adolescentes em busca da vida e da identidade na literatura infantojuvenil, no contexto das ditaduras brasileira e portuguesa – Lygia Bojunga e Alice Vieira**

Tese de Doutorado  
em Modernidades Comparadas

Trabalho realizado sob a orientação da  
**Professora Doutora Ana Gabriela Macedo**  
com coorientação da  
**Professora Doutora Sara Reis da Silva**

## **DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS**

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos. Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada. Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

### ***Licença concedida aos utilizadores deste trabalho***



**Atribuição  
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## AGRADECIMENTOS

À Lygia Bojunga, por me fazer meditar e compreender um pouco mais, com seu esmero na arte da palavra, sobre a constituição identitária de meninas e mulheres. À Alice Vieira, por me propiciar rir e chorar com suas personagens, e por ter me dado um pouco de seu tempo, num generoso espaço de conversa.

À professora Ana Gabriela Macedo que, com suas reflexões, textos e seminários sobre estudos feministas, pós-coloniais e ditaduras, abriu meus horizontes para olhar para a escrita destas autoras, mulheres, e suas personagens, através destes recortes.

À professora Sara Reis da Silva, que muito me auxiliou, com seus vastos conhecimentos, a compreender o panorama histórico e estético da literatura infantojuvenil, no cenário português, e na comparação com outros países. Aos professores do Programa Doutoral em Modernidades Comparadas, que contribuíram para minha formação, apresentando-me a novos autores, artistas e referências. Ao professor Dr. Carlos Mendes de Sousa, pelos ricos comentários feitos em minha defesa de projeto. Às colegas integrantes do GAPS (Grupo de Investigação em Género, Artes & Estudos Pós-coloniais), por enriquecerem minha investigação e formação nos seminários que tivemos ao longo do percurso. Aos integrantes do CEHUM, pelo suporte, sempre que necessário.

Ao Fabiano Assis, meu companheiro de todas as horas e jornadas, e ao Téo, nosso filho, pela aceitação das viagens, angústias e aventuras, pela compreensão das horas que não pude lhes dedicar, pela disponibilidade criativa para sugestões e visões críticas. Aos meus pais, Durvalina e João, que cultivaram em mim o amor e o prazer pelos estudos e o trabalho, entre sons de rádio, uma enciclopédia, o reconhecimento da importância dos livros e cantigas entoadas aos quatro ventos, enquanto se faz algo com as mãos. Aos meus avós, cujos pais fizeram o caminho Europa-América do Sul, que quase não frequentaram escola, mas me ensinaram muito sobre as histórias da vida e da memória, as plantas e a natureza; que me fizeram ver e viver de perto o patriarcado e a força feminina. À Ninfa Parreiras e às educadoras do Sítio Boa Liga, Titinha, Renata e Francisca, que carinhosamente me acolheram e permitiram conhecer o trabalho da Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga. Às amigas-irmãs de longa data, Cláudia, Carina, Paula e Djaine, pelo constante encorajamento, mesmo que à distância. À amiga Viviane Almeida, pelas parcerias de escrita e por ampliar minhas referências e olhares. À equipa GAAF, do Agrupamento de Escolas de Prado, sempre incentivadora de novos desafios e conquistas. À amiga Dani Berbel, que me ajudou com dicas importantes nos ajustes finais de formatação da tese.

## **DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE**

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração. Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Meninas adolescentes em busca da vida e da identidade na literatura infantojuvenil, no contexto das ditaduras brasileira e portuguesa – Lygia Bojunga e Alice Vieira

## RESUMO

Esta tese busca revelar o protagonismo de meninas adolescentes, personagens que questionam as inúmeras desigualdades das sociedades capitalistas e patriarcais em que se inserem, na literatura infantojuvenil produzida pelas autoras Lygia Bojunga, brasileira, e Alice Vieira, portuguesa. Estas raparigas-personagens atuam em busca da vida e da identidade em contextos familiares, escolares e sociais diversos, instaurando rupturas, afirmando-se pela autonomia e independência, expressas em ações e discursos. O *corpus* compõe-se de trinta obras literárias, quinze de cada uma das autoras.

O enquadramento teórico assenta em referenciais dos estudos literários, culturais, da crítica feminista e dos estudos de gênero, aliado a procedimentos metodológicos comparatistas.

As ditaduras brasileira e portuguesa, enquanto momentos históricos específicos, inflexionaram a história de vida e a produção das escritoras. Em geral, aparecem nas obras literárias metaforizadas ou simbolizadas, mas, em algumas passagens mais específicas, são retratadas mais realisticamente, com retomadas ficcionalizadas de acontecimentos e expedientes utilizados pelos sistemas autoritários.

Os temas fraturantes perpassam de forma assídua as obras das autoras, abrangendo um leque bastante amplo de questões patentes no mundo contemporâneo, sendo as mais incidentes as desigualdades de classe, a morte e o machismo. Diferentes linguagens artísticas comparecem no universo literário criado por Bojunga e Vieira, como o teatro, a música e as artes plásticas, contribuindo para a construção da identidade das jovens protagonistas por meio de variados códigos e símbolos.

A literatura produzida por Lygia Bojunga e Alice Vieira não se restringe ao público infantojuvenil e carrega em si a dimensão *crossover*. O reconhecimento de ambas se tem dado pelos inúmeros prêmios nacionais e internacionais recebidos, ao longo de suas carreiras, além das traduções, realizadas para os mais diversos idiomas.

**Palavras-chave:** Adolescência feminina, Alice Vieira, Identidade, Literatura infantojuvenil, Lygia Bojunga.

Adolescent girls in search of life and identity in children's literature, in the context of Brazilian and Portuguese dictatorships – Lygia Bojunga and Alice Vieira

## **ABSTRACT**

This thesis seeks to reveal the protagonism of adolescent girls, characters who question the numerous inequalities of the capitalist and patriarchal societies in which they operate, in the children's literature produced by Brazilian author, Lygia Bojunga, and Portuguese author, Alice Vieira. These girl-characters act in search of life and identity within different family, school and social contexts. Expressed through their actions and speech, they establish ruptures and assert themselves through autonomy and independence. The corpus is composed of thirty literary works, fifteen from each author.

The theoretical framework is limited to references from literary and cultural studies, feminist criticism and gender studies, combined with comparative methodological procedures.

The Brazilian and Portuguese dictatorships, as specific historical moments, inflected the life story and production of the writers. In general, they appear metaphorized or symbolized in literary works, but in some more specific passages they are portrayed more realistically, with fictionalized retakes of events and devices used by authoritarian systems.

The fracturing themes are very much present in the authors' works, covering a very wide range of issues evident in the contemporary world, the most common being class inequalities, death and machismo. Different artistic languages appear in the literary universe created by Bojunga and Vieira, such as theater, music and plastic arts, contributing to the construction of the young protagonists' identity through various codes and symbols.

The literature produced by Lygia Bojunga and Alice Vieira is not restricted to children and youth and carries a crossover dimension. Both have been recognized by the numerous national and international awards received throughout their careers, in addition to the translations of their work into many diverse languages.

**Keywords:** Alice Vieira, Children's literature, Female adolescence, Identity, Lygia Bojunga.



# ÍNDICE

<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	<b>iii</b>
<b>RESUMO</b> .....	<b>v</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vi</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....	<b>ix</b>
<b>ÍNDICE DE TABELA</b> .....	<b>ix</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 – O QUE QUER DIZER, AFINAL, O “INFANTOJUVENIL”, NO CAMPO LITERÁRIO?</b> .....	<b>6</b>
1.1. Breve cenário da literatura para infância e juventude, em Portugal, antes de Alice Vieira	9
1.2. Breve cenário da literatura para infância e juventude, no Brasil, antes de Lygia Bojunga	
.....	19
<b>CAPÍTULO 2 – A APARIÇÃO DAS OBRAS DE LYGIA BOJUNGA E ALICE VIEIRA COMO PONTOS DE VIRAGEM</b> .....	<b>31</b>
2.1 O contexto de vida das autoras e repercussões em suas obras e trajetórias.....	44
<b>CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA, SELEÇÃO DO <i>CORPUS</i> E ENQUADRAMENTO TEÓRICO</b> .....	<b>51</b>
<b>CAPÍTULO 4 – PARA ALÉM DAS DITADURAS: RESISTÊNCIA E RESILIÊNCIA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL DE LYGIA BOJUNGA E ALICE VIEIRA</b> .....	<b>56</b>
4.1 – As ditaduras e seus modos de funcionamento representados na literatura para crianças e jovens nas obras de Lygia Bojunga e Alice Vieira .....	58
4.2 – A tortura, o medo, a família, o papel da mulher e dos filhos .....	64
4.3 – Pobreza e preconceito .....	69
4.4 – Fuga, perseguição, emigração, guerra, exílio, assassinato – e, mais uma vez, o medo	74
4.5 – Identidade e liberdade .....	87

<b>CAPÍTULO 5 – O PROTAGONISMO DE MENINAS E ADOLESCENTES NAS OBRAS DAS</b>	
<b>AUTORAS .....</b>	<b>98</b>
5.1 – Meninos protagonistas e suas visões sobre o feminino .....	126
5.2 – Entre muitos temas fraturantes.....	137
5.2.1 – Maternidades disruptivas, pais ausentes, famílias esfaceladas.....	143
5.2.2 – A morte a rondar, o indizível das violências sexuais e o inexplicável do suicídio	164
5.2.3 – O suor do trabalho infantil, a dureza das desigualdades de classe, o consumo	
desmedido e o sensacionalismo midiático .....	179
<b>CAPÍTULO 6 - EXPERIMENTOS DE IDENTIDADE EM DIFERENTES LINGUAGENS</b>	
<b>ARTÍSTICAS .....</b>	<b>187</b>
6.1 – Entre a Literatura e o Teatro .....	198
6.2 – Entre a Literatura e a Música.....	219
6.3 – Entre a Literatura e as Artes Plásticas .....	226
6.4 – A Literatura dentro da Literatura - Metatextualidade, <i>mise en abyme</i> .....	235
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>262</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>271</b>
<i>Corpus</i> .....	271
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>273</b>
Dissertações e Teses .....	286
Entrevistas.....	287
Sites e blogues .....	288
Podcasts .....	289
Filmes .....	290
<b>ANEXOS .....</b>	<b>291</b>
Relato sobre a visita aos espaços mantidos por Lygia Bojunga, no Rio de Janeiro, em agosto	
de 2019 .....	293
Edição de entrevista realizada com Alice Vieira, em Lisboa, no dia 08/12/2019, restaurante	
O Pote, em Areeiro, Lisboa .....	296
Relato a respeito das oficinas de escrita criativa sobre igualdade de gênero .....	305

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Ilustração de Filipe Abranches para Vinte cinco a sete vozes .....	90
<b>Figura 2:</b> Ilustração de Filipe Abranches para Vinte cinco a sete vozes .....	94
<b>Figura 3:</b> Poster .....	291
<b>Figura 4:</b> Poster .....	292
<b>Figura 5:</b> Obra completa de Lygia Bojunga no Sítio Boa Liga .....	295
<b>Figura 6:</b> Caminhada pelas trilhas do Sítio Boa Liga – percursos que instauram o “redondo” através do terreno .....	295

## ÍNDICE DE TABELA

<b>Tabela 1:</b> Síntese biográfica das autoras .....	45
---	----

## INTRODUÇÃO

Eu li o Moby Dick, de Melville, ou o Gulliver, de Swift,  
quando tinha 11 ou 12 anos;  
e li-os depois outras vezes.  
E ninguém acreditará que o primeiro e emocionado  
Moby Dick que eu li seja o mesmo que leio hoje.  
Porque também eu sou outro.  
Manuel António Pina

Anseio que o leitor ou leitora saiba que as pesquisas acadêmicas surgem de nossas trajetórias, percursos trilhados com pessoas, linhas de pensamento, livros e leituras, criações artísticas e reflexões teóricas, dentro de um determinado tempo histórico. Assim, esta tese reúne os meus olhares, estudos e saberes como artista, professora e pesquisadora.

Quando decidi inscrever-me no Programa Doutoral em Modernidades Comparadas, na Universidade do Minho, o que mais me atraiu foi a possibilidade de estabelecer diálogos entre diferentes linguagens artísticas, dando continuidade ao meu percurso, iniciado no Mestrado. Ao longo do caminho das disciplinas cursadas, entretanto, foi ficando claro que o que mais me chamava à pesquisa, neste momento de vida, era a literatura designada como infantojuvenil, tantas vezes relegada, considerada como “coisa” ou arte menor. Mobilizava-me também pensar as questões de gênero e feministas, bem como a presença das mulheres, enquanto escritoras e personagens. Confesso que tive receio se meus interesses, enquanto pesquisadora, encontrariam eco na academia portuguesa; se minha escrita, em Língua Portuguesa do Brasil, seria vista com bons olhos. Uma vez trilhado o caminho, noto agradecida que minhas preocupações foram acolhidas e que, por vezes, as barreiras entre as comumente chamadas literatura para adultos e literatura para crianças e jovens tendem a flexibilizar-se, na academia.

Debrucei-me sobre paixões e estudos do passado e resolvi olhar mais a fundo a obra da escritora brasileira Lygia Bojunga (Pelotas, Rio Grande do Sul – Brasil, 1932). Passei a conhecer a obra da escritora portuguesa Alice Vieira (Lisboa – Portugal, 1943). Desde o primeiro momento, os pontos de contato das narrativas literárias destas duas grandes autoras foram saltando aos olhos, e convocando-me para empreender, então, o desafio de construir uma tese a partir da seleção de romances e novelas que possuem, principalmente, o olhar de meninas protagonistas, narradoras de suas próprias histórias, como um eixo de pesquisa. As duas autoras viveram as ditaduras de seus países, e refletem sobre este momento crucial de suas sociedades, em obras para crianças e jovens.

As comunicações que fiz, em congressos e encontros portugueses e brasileiros, reafirmaram minha escolha, uma vez que traziam à tona aos pesquisadores participantes de tais eventos a ausência de uma pesquisa assim, de maior fôlego, sobre as duas autoras. Nestas ocasiões, ficou evidente o desconhecimento de Lygia Bojunga, em Portugal, e de Alice Vieira, no Brasil. Estas constatações deram-me ânimo para crescer cada vez mais com minha investigação, que abrange trinta obras literárias, quinze de Lygia Bojunga e quinze de Alice Vieira, escritas entre os anos de 1972 e 2012, ou seja, num arco temporal de 40 anos que compreendeu, até, a viragem do século.

As indagações às quais esta pesquisa busca dar resposta são: a atitude feminista observada nas meninas protagonistas dos romances infantojuvenis se mantém, nas obras das autoras, ao longo do tempo? Como se manifesta? O olhar para a igualdade de gênero, ou o reconhecimento do espaço de atuação das mulheres, também se coloca nas obras das autoras em que os protagonistas são meninos? Em que medida as autoras se veem engajadas num projeto de alargamento de horizontes e pelos direitos de igualdade das mulheres, por meio de suas obras? Que ressonâncias a apreciação da literatura de Bojunga e Vieira provoca nos jovens de hoje em dia?

A tese está organizada em seis capítulos, seguidos de conclusões. No primeiro capítulo, apresento um panorama histórico da literatura infantojuvenil no Brasil e em Portugal, antes da aparição das autoras destacadas neste estudo. O capítulo dois aborda o surgimento de ambas como pontos de viragem no panorama da literatura para crianças e jovens em seus países. O capítulo três trata da metodologia utilizada e da seleção do *corpus*. O capítulo quatro demonstra e analisa a presença da ditadura na obra das duas escritoras. No capítulo cinco, desenvolve-se o protagonismo das meninas adolescentes, em meio aos inúmeros temas fraturantes apresentados pelas autoras. No capítulo seis, constatamos como são frequentes as diversas linguagens do mundo da arte na trajetória das personagens, como caminhos para compreenderem e forjarem suas identidades. Por fim, seguem as conclusões e os anexos. As obras das autoras foram analisadas sob referenciais dos estudos comparatistas, literários e culturais, da crítica feminista e dos estudos de gênero.

Paralelamente às pesquisas, leituras e escrita da tese, mantive um percurso de escrita literária de contos e peças teatrais, que tangenciaram algumas temáticas da investigação acadêmica como questões identitárias e de gênero, desigualdades, violência contra mulheres, crianças e o feminicídio. Atuei, ainda, como professora de expressão plástica, dramática e de

escrita criativa, com crianças, jovens e adultos. Estas atividades alimentaram minha produção acadêmica, assim como as reflexões teóricas iluminaram minhas práticas como artista e educadora.

Entre julho e outubro de 2020, fui bolsista de investigação, pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, no projeto Verão com Ciência – Comunicação e Cultura para o Desenvolvimento, proposto pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Os estudos realizados, bem como o artigo produzido, recaíram sobre questões culturais, identitárias, pós-coloniais, autoria e gênero. Esta investigação, à parte à tese, está, de um certo modo, aqui incorporada, principalmente através de algumas leituras, de temáticas afins, que me serviram para amadurecer certos aspectos da pesquisa doutoral.

Em outubro de 2020, quando imaginei que iria, então, me dedicar exclusivamente à escritura da tese, fui contratada como técnica de teatro, a tempo inteiro, no Agrupamento de Escolas de Prado. Se, por um lado, este dado biográfico tornou o processo de escrita da tese um tanto mais alargado, por outro, a proximidade com adolescentes de diferentes nacionalidades, culturas e realidades familiares e socioeconómicas, de alguma maneira, a meu ver, pareceram dar mais carne à minha escrita. Além disso, o trabalho na escola permitiu-me partilhar com os alunos excertos das obras analisadas na tese, abordando principalmente questões como a violência entre pares, as desigualdades de gênero e o 25 de Abril.

O sociólogo e professor António Candido (1918-2017), um dos principais expoentes da crítica literária brasileira, em seu importante ensaio “O direito à literatura”, publicado em 1988, alega que “(...) a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles (...)” (2011, p. 188). Visualizamos, nas obras literárias que compõem esta pesquisa, uma afirmação dos direitos da população jovem, principalmente das meninas adolescentes, pela maneira como as autoras constroem as restrições que lhes são impostas, nas relações sociais. Como escreve Candido, “(...) a literatura pode inculcar em cada um de nós o sentimento de urgência de tais problemas.” (idem, p. 186). Vivemos um tempo em que o protagonismo de meninas adolescentes ganha força e espaço na mídia e na sociedade, principalmente pelas causas e ativismos que encampam, que atravessam todo o tecido social.

A história da menina alemã judia, Anne Frank, e seu diário, descrevendo a vida num esconderijo, entre familiares e amigos, para fugir às perseguições nazistas, é um exemplo que

percorre décadas e espaços geográficos, sempre atualizado com o lançamento de novas produções, como as recentes edições em banda desenhada.

Podemos citar, ainda como exemplo, a artista iraniana Marjane Satrapi que, em 2007, venceu o prêmio do júri no Festival de Cannes, além de receber indicação para o Óscar de melhor filme de animação, com *Persépolis*, baseado no romance autobiográfico em banda desenhada, de mesmo nome, ambos de sua autoria, nos quais explora as dificuldades de ser menina e jovem no Irão, um país que foi, cada vez mais, ao longo de sua vida, aderindo ao fundamentalismo islâmico e impondo restrições ao corpo e à liberdade das mulheres.

Destacamos, também, a paquistanesa Malala Yousafzai, a pessoa mais jovem a receber o Prêmio Nobel da Paz, em 2014, aos 17 anos, a questionar os poderes repressores fundamentalistas e patriarcais da sociedade em que vivia, e quase perder a vida, por reivindicar o direito de meninas à educação.

Por fim, ressaltamos a presença mundial da sueca Greta Thunberg, defensora das questões ambientais, a atrair inimigos poderosos como chefes de nações capitalistas, em sua luta por novos modelos de vida, nos quais o planeta seja poupado de ações agressoras e destrutivas. Greta foi premiada na primeira edição do Prémio Gulbenkian para a Humanidade, em julho de 2020, com um milhão de euros, que a Fundação Thunberg destinará a projetos ligados ao meio ambiente e também para minimizar os impactos já sentidos pelas alterações climáticas em certas populações. A jovem sueca foi escolhida entre 136 nomeações, provenientes de 46 países (<https://gulbenkian.pt/noticias/greta-thunberg-vence-premio-gulbenkian-humanidade/>).

Estas meninas encorajam muitas outras, através do globo, a tornarem-se cidadãs ativas, de ação e discurso político forte, no embate com os poderes instituídos. Como escreve a investigadora portuguesa Ana Margarida Ramos, “Na contemporaneidade, a adolescência, enquanto momento conflitual da existência, parece exprimir melhor as dúvidas e as incertezas da humanidade (...)” (2019, p. 25).

O relatório apresentado em outubro de 2020, pela Organização das Nações Unidas, aponta que existem 29 milhões de mulheres e meninas, ao redor do mundo, a viver em regime de escravatura (<https://visao.sapo.pt/atualidade/sociedade/2020-10-10-relatorio-da-onu-conclui-que-29-milhoes-de-mulheres-e-meninas-sao-vitimas-de-escravatura/>). Este dado revela-nos o quanto precisamos ainda combater práticas desta natureza e incentivar as novas gerações a uma convivência mais igualitária e menos desumana. No final dos anos 1960 do século XX, a filósofa alemã Hannah Arendt (1906-1975) já apontava, em *Sobre a Violência*, certa condição de

esgotamento do planeta, que se tornou ainda mais aguda nestas primeiras décadas do século atual. Ela imagina-se a perguntar a um membro da nova geração como quer que seja a vida no futuro, e supõe que as respostas possam ser precedidas das expressões “Se ainda houver mundo” e “Se eu ainda estiver vivo” (Arendt, 2014, p. 26), suposições que nos parecem ainda mais atuais, neste universo pandêmico e de agudas alterações climáticas que nos coube habitar.

Escrevo esta tese durante a expansão da COVID 19, a assolar o planeta nestes anos de 2020 e 2021. A voz de meninas e mulheres atletas, nas Olimpíadas de Tokyo 2021, ressoaram nos meios de comunicação em questionamentos sobre certas exigências de vestimentas e a exploração do corpo feminino neste contexto de grandes eventos mundiais, rodeados por marcas e proliferação de transmissões midiáticas. Os Estados Unidos retiraram-se do território do Afeganistão, após vinte anos de ocupação, e as mulheres e meninas veem seus direitos conquistados retrocederem com a volta do domínio das forças extremamente violentas e repressoras do movimento Talibã.

As meninas da literatura produzida por Lygia Bojunga e Alice Vieira tratam de questões identitárias e sociais próprias dos finais do século XX e princípios do século XXI. Até aqui, sabemos quais eram as desigualdades de gênero ou econômicas e de oportunidades presentes na obra das autoras, contra as quais as personagens se insurgem e que iremos analisar ao longo dos capítulos desta tese. Estamos diante de muitas crises: sanitária, econômico-social, dos sistemas de ensino, da cadeia de produção e circulação dos livros, do mundo das artes e espetáculos, e do modo como nos relacionamos nas esferas privada e pública. As novas tecnologias nunca foram tão utilizadas como agora, permitindo-nos comunicações vitais e novos aprendizados, no cenário atual. Estamos testemunhando o surgimento de novas configurações geopolíticas. Estas alterações e suas consequências, por exemplo, no que diz respeito às desigualdades sociais e de gênero, entre tantas outras problemáticas, somente no futuro poderão ser desvendadas com maior clareza. Assim como as meninas, personagens literárias estudadas nesta pesquisa, estamos lutando contra a morte, em busca da vida e da identidade.



## **CAPÍTULO 1 – O QUE QUER DIZER, AFINAL, O “INFANTOJUVENIL”, NO CAMPO LITERÁRIO?**

A adolescência é um fundo poço de crueldade, átrio do resto da vida,  
do qual não se sai sem um lastimoso rasto de nódoas negras.  
Isabela Figueiredo, *A gorda*

No panorama mundial, as primeiras obras literárias destinadas a crianças surgem no século XVII, quando a sociedade passa a ter uma visão específica sobre esta etapa da vida, deixando de ver os menores como adultos em miniatura e passando a considerá-los como seres em processo de formação (Ariès, 1981; Escarpit, 1981). A literatura de caráter popular, oral, como os contos tradicionais, foi incorporada à chamada literatura infantil (Araújo, 2008). A revolução industrial, o aperfeiçoamento da tipografia, a solidificação do modelo de família tradicional burguesa e o fortalecimento da escola impulsionaram a produção de livros voltados especificamente para crianças, inicialmente na Inglaterra, posteriormente em todo o mundo ocidental. “Como a família, a escola se qualifica como espaço de mediação entre a criança e a sociedade, o que mostra a complementaridade entre essas instituições (...)” (Lajolo & Zilberman, 1988, p. 17). A literatura infantil ganha a possibilidade de se expandir com o crescimento das escolas, pois depende de crianças que saibam ler. Por outro lado, com certa recorrência, esteve excessivamente amarrada a um caráter pedagogizante, em detrimento do estatuto literário. Em Portugal, a obrigatoriedade da educação escolar em 1890 gera a necessidade de produção de manuais escolares e obras literárias impressas para uma grande quantidade de indivíduos, tanto dos meios urbanos como rurais. Diante desta pressão para a produção, por vezes confundem-se manuais de leitura e obras literárias (Escarpit, 1981). Para Ligia Cademartori, pesquisadora brasileira,

Historicamente, a literatura infantil é um gênero situado em dois sistemas. No sistema literário, é espécie de primo pobre. No sistema da educação, ocupa lugar mais destacado, graças ao seu papel na formação de leitores, que cabe à escola assumir e realizar. (2010, p. 13).

Para Zohar Shavit, investigadora da Universidade de Tel Aviv, a literatura infantil relaciona-se com “normas sociais, normas literárias, normas educacionais” (2003, p. 239) e, sendo assim, em sua obra *Poética da literatura para crianças*, “questiona o modo como os escritores para

crianças reagem a tais exigências sociais e poéticas ao produzirem os seus textos” (*idem*, p. 240), ou seja, com uma atenção aos leitores infantis e, também, com a percepção de que são os adultos quem, muitas vezes, decidem quais obras ou autores serão lidos para ou pelas crianças.

Em princípios do século XX, o mundo do consumo também tangencia fortemente o campo da literatura direcionada a crianças e jovens, na produção de livros concebidos enquanto objetos comercializáveis, produzidos por uma indústria que incentiva a criação de um público consumidor, atravessada pelos valores dos adultos e da sociedade da época, veiculados nas obras literárias. Cademartori sinaliza para a “internacionalização do gênero, resultado da globalização dos mercados.” (2010, p. 15). Apesar destes aspectos, que poderiam limitar a literatura infantojuvenil enquanto arte, ela “(...) alcança uma identidade, atestada pela permanência histórica do gênero e pela predileção de que é objeto pelo leitor criança, mostra que a arte literária circunscreve sempre um espaço próprio e inalienável de atuação, embora seja ele limitado por vários fatores.” (Lajolo & Zilberman, 1988, p. 19).

Contos de fadas, narrativas fantásticas, tudo o que concerne ao maravilhoso, por um lado, e romances de aventura, relatos (mais ou menos ficcionais) ligados à ciência e o próprio cotidiano da vida das crianças e adolescentes, sendo eles protagonistas, numa abordagem realista, por outro lado, integram o repertório de obras especialmente voltadas ao público infantojuvenil nos séculos XIX e começo do XX.

Madalena Silva, pesquisadora da Universidade dos Açores, argumenta a favor do fortalecimento dos estudos literários no segmento infantojuvenil, campo para o qual a presente tese pretende contribuir, partindo das obras em si e, para isso, segundo a pesquisadora,

há que valorizar, em termos de rigor e de uma coerente integração teórica, os percursos passados e futuros das obras para crianças e jovens, reclamando para elas um lugar no sistema literário. E isso implica o esforço de indexação da produção literária para os mais novos, conjuntamente com a tentativa de estabelecer um cânone e recolher elementos para a constituição de uma história literária (Silva, 2008, p. 2).

O termo infantojuvenil aparecerá ao longo da tese, porque um dos focos de nosso estudo são as obras lidas por, ou endereçadas ao público adolescente. Sendo a adolescência esta fase de transição, entre a infância e a juventude, pensamos que a designação infantojuvenil abarca este período de mudanças. Além disso, certos apelos para o que poderíamos chamar de “adultização” do mundo infantil têm tornado a adolescência cada vez mais precoce. Entendendo

este processo de desenvolvimento como algo bastante particular e variável entre os sujeitos e as diferentes culturas, não vamos fixá-lo a uma faixa etária.

Em artigo de 2012, intitulado “Uma escrita de transição - Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil”, Madalena Silva reflete sobre

(...) a experiência do adolescente, que não abandonou ainda inteiramente a ingenuidade e a vivência intemporal da infância, mas começa a tomar consciência de si mesmo e da sua existência no tempo, [o que] permite rever, de forma crítica, a identidade do homem individual e da sociedade, refazendo o percurso de construção da Modernidade. (p. 18).

Insera assim a literatura juvenil também nessa dimensão simbólica, por conectar as fases e experiências individuais dos sujeitos às fases e experiências coletivas das sociedades, através da História. Ainda para a autora, um dos traços distintivos da literatura juvenil é “a quase total predominância de protagonistas em fase de crescimento.” (Silva, 2012, p. 19).

A investigadora Ana Margarida Ramos (2019) sinaliza a dificuldade de reconhecimento e classificação que acompanha a literatura juvenil, por este seu “estatuto transicional”, que a situa, entre a infância e a adolescência, por um lado, e entre a juventude e a vida adulta, por outro.

Denise Escarpit, em *La littérature d'enfance et de jeunesse*, apresenta-nos um panorama do desenvolvimento deste segmento literário em diferentes países europeus. A autora destaca que a literatura para crianças e jovens é, muitas vezes, tratada como “sub” ou “para-literatura”. Para ela, não é a temática que distingue a literatura para crianças e jovens da literatura para adultos, mas o tratamento que se dá ao conteúdo que envolve texto, imagens, tipo de escrita, entre outros aspectos (Escarpit, 1981, p. 125). A autora finaliza seu estudo, ressaltando que a marca do país que produz determinada literatura para crianças e jovens é algo visível, pois a política social influencia a cultural e, em geral, as crianças ocupam a faixa mais baixa da pirâmide, cabendo aos adultos as decisões no que diz respeito, por exemplo, à produção de obras para grandes massas de crianças e jovens. (1981, p. 126).

Julia Kristeva, crítica literária e psicanalista, em seu artigo “The adolescent novel” trata da adolescência não como uma categoria etária, mas como uma “estrutura psíquica aberta”, com a possibilidade de uma “identidade sempre renovável através da interação com os outros” (1990, p. 8), perspectiva esta que iremos adotar ao longo desta tese, na abordagem das inúmeras personagens adolescentes das obras literárias a serem analisadas.

Cabe, ainda, salientar que buscaremos desenvolver uma ótica relacional, ou seja, crianças e adolescentes, protagonistas dos romances que compõem o *corpus* desta tese, não vivem à parte do mundo dos adultos e estes, por sua vez, carregam consigo as experiências que tiveram em suas infâncias e juventudes. Corroboramos a ótica de Madalena Silva que argumenta que

(...) a infância não é apenas uma fase separada e rapidamente ultrapassada da vida; algo nela permanece ao longo da existência, reaparecendo e manifestando-se em momentos privilegiados da busca de identidade, da busca de sentido, em geral – o que nos conduziria à necessidade de reinventar a oposição convencional entre infância e idade adulta. (2008, p. 5).

A argumentação de Virginie Douglas, pesquisadora francesa, no artigo “The success and ambiguity of young adult literature: merging literary modes in contemporary British fiction” (2018) também vai na mesma direção, apontando que a separação rigorosa entre infância, adolescência e vida adulta tem vindo a cair por terra na produção destinada a jovens leitores, no Reino Unido, construindo muito mais a ideia da transformação presente em todas as fases, e o desenvolvimento do sujeito como algo que faz parte da experiência humana, mais num continuum do que num processo estanque de divisões rígidas.

Neste capítulo de nosso estudo, faremos o levantamento de algumas autoras e autores que foram importantes no Brasil e em Portugal, a partir de fins do século XIX e princípios do século XX, no campo da literatura infantojuvenil. Destacaremos certos contextos e tentativas de avanços em relação aos padrões da literatura produzida, àquela altura, para crianças e jovens, bem como a produção feminina na área.

### **1.1. Breve cenário da literatura para infância e juventude, em Portugal, antes de Alice Vieira**

A ditadura, em Portugal, foi a mais longa de toda a Europa Ocidental, durante o século XX, estendendo-se por 48 anos, de 1926 a 1974. O lema “Deus, Pátria e Família” impôs-se, e o regime autoritário, sob a liderança de António de Oliveira Salazar e, posteriormente, Marcello Caetano, reprimiu com violência, “autorizou” assassinatos, perseguições e censuras a todos aqueles que se opuseram à ideologia oficial. A Polícia Internacional e de Defesa do Estado, conhecida como PIDE, atuava para a neutralização da oposição ao Estado Novo.

Sobre o golpe militar de 1926, Francesca Blockeel, pesquisadora belga, em sua obra *Literatura juvenil portuguesa contemporânea: identidade e alteridade*, escreve: “(...) o Estado Novo queria impor uma única visão da História tida como correcta, anulando as influências consideradas perniciosas.” (2001, p. 44). Para Manuel António Teixeira Araújo, o período ditatorial em Portugal representou um empobrecimento para a literatura infantil, pois “O Estado vigiava as publicações; e, por exemplo, a década de trinta é uma década má para as crianças, em oposição aos primeiros vinte anos do século em que se defendeu e praticou uma literatura de qualidade.” (2008, p. 109).

Em Portugal, as duas primeiras décadas do século XX têm sido consideradas como um período de ouro para a literatura infantojuvenil, e sobressaem as autoras fundadoras do campo, como Ana de Castro Osório (1872-1935) e Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945). A partir de 1926, e durante a década de 30, assistimos a certas restrições impostas por parte do regime ditatorial e o ascenso anteriormente assinalado, no contexto da Primeira República, inverte-se, constatando-se uma regressão decorrente de uma pedagogia do conformismo. Diversas obras literárias abordam o ideal de formação da identidade nacional, com forte presença de contos moralistas e personagens exemplares (crianças ou jovens, figuras históricas e religiosas), a serem seguidos pelos leitores. Aquilino Ribeiro (1885-1963), produzindo obras literárias para adultos e também para infância e juventude, é um dos nomes de destaque no período, por se afastar do direcionamento ideológico estabelecido pelas instâncias políticas, e cuja literatura permanece, até os dias de hoje, como o aclamado *Romance da Raposa*, de 1924, que pode ser vista como obra simpática ao Republicanismo e foi adaptada, como série televisiva, em 1988.

A pesquisadora Sara Reis da Silva salienta que

(...) durante a vigência salazarista, a literatura preferencialmente destinada às crianças, como a literatura dita canónica em geral, viveu espartilhada por um regime coercivo, explicitamente imposto em 1950 pela Direcção dos Serviços de Censura através de um documento normativo, de autoria não identificada, intitulado *Instruções sobre Literatura Infantil*. (2016, p. 123).

No entanto, apesar de tais instruções, e ainda na travessia das décadas da ditadura, identificamos obras destinadas a crianças e jovens que não se enquadram no cerceamento da liberdade e nos limites impostos pela cultura moralista e censora. Nesta linha de criação, na contramão do que buscava impor o regime, podemos citar os autores Alves Redol (1911-1969), Sidónio Muralha (1920-1982), Ilse Losa (1913-2006), Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-

2004), Matilde Rosa Araújo (1921-2010), Maria Rosa Colaço (1935-2004), Luísa Ducla Soares (1939-), Manuel António Pina (1943-2012), entre outros, que produziram suas obras a partir e durante os anos 50, 60 e 70. Estes autores continuaram a publicar nas décadas seguintes e vieram a se tornar parte do cânone da literatura infantojuvenil portuguesa.

Os investigadores portugueses Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Sara Reis da Silva, em estudo a respeito da produção literária para infância e juventude em Portugal, durante a ditadura, concluem que houve, por parte dos escritores,

[a] utilização de estratégias retóricas como a metáfora, a alegoria ou até mesmo a prosopopeia (sobretudo no sentido etimológico), para abordar, de forma mais ou menos velada, a tensão liberdade/privação da liberdade ou para aflorar valores que iam a contracorrente da ideologia dominante do Estado Novo. (2009, pp. 46-47).

Passaremos a seguir a uma visão um pouco mais detalhada, sobre algumas autoras e autores, características de suas obras e ações, bem como acontecimentos sociais e políticos a interferirem no cenário cultural e da literatura infantojuvenil em Portugal.

Ana de Castro Osório (1872-1935) é considerada a fundadora da literatura infantojuvenil em Portugal. Escritora, pedagoga, jornalista, editora, feminista e ativista republicana, traduziu os contos de Grimm e a obra de Andersen para a Língua Portuguesa. Fez recolha de contos tradicionais portugueses, além de ter escrito para crianças e adultos: contos, livros didáticos, novelas e romances. A coleção “Para as Crianças”, com 18 volumes (1897-1935), é considerada a obra inaugural da literatura para o público infantojuvenil no país. Em 1905, lança *As Mulheres Portuguesas*, defendendo o direito à educação, informação e literacia política. *Branca-Flor e Outras Histórias* foi publicada, no Brasil, em 2006, pela Editora Peirópolis. Sobre esta obra de Osório, em *Literatura para crianças e jovens – Alguns percursos*, José António Gomes, escritor e crítico literário, diretor da revista *Malasartes*, a quem muito recorreremos pela relevância dos trabalhos produzidos neste campo, refere que

a moralização passa praticamente despercebida, pelo meio desta vertigem narrativa de carências, acções reparadoras, metamorfoses, viagens e provas glorificantes, em que reis, jovens aventureiros, princesas virtuosas, fadas e animais mágicos se cruzam com bichos de sete cabeças, gigantes, monstros e demónios. (1991, p. 28).

A autora viveu no Brasil entre 1911 e 1914, pois seu marido era Cônsul de Portugal. Em 1925, troca correspondência com o brasileiro Monteiro Lobato, visando estabelecer relações para publicação de livros seus no Brasil, mas o autor não a encoraja (Lajolo, n.d.).

Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945) era tradutora e escritora. Foi pioneira na literatura infantojuvenil, num primeiro momento, destacando a importância da educação e da ciência na formação de crianças e jovens e, posteriormente, religando-se a uma literatura na qual o maravilhoso e o *nonsense* também tinham espaço. Esteve bastante alinhada com a política Salazarista, desempenhando inclusive funções públicas. Sobre a obra *História de Dona Redonda e da sua gente*, publicada em 1942, Araújo escreve

(...) a família de D. Redonda (metáfora da família portuguesa) vive de acordo com esta tecnologia da obediência. (...) Pode vigiar a todo o momento a conduta da sua gente, apreciá-la, louvá-la, castigá-la. À família, na ideologia salazarista, cabe o trabalho (ético) de reabilitar os membros que “lá fora” se desviem, de impedir a fragmentação. A mãe tem um papel fundamental; por isso não se aconselhava a mulher a trabalhar fora de casa, justamente para não ser tomada por forças espúrias, desagregando-se, eventualmente. (2008, p. 145).

Para Blockeel, Osório e Almeida, em suas obras para o público infantojuvenil, “(...) abrem horizontes sobre outros países e sobre a ciência.” (2001, p. 41). Natércia Rocha (1992), escritora e crítica literária portuguesa, em sua *Breve história da literatura para crianças em Portugal*, lançada em 1984, obra basilar deste campo de estudos, salienta o pioneirismo das duas autoras acima referidas, ainda no século XIX, a abrir caminho a todo o desenvolvimento que a literatura infantojuvenil se lançaria no século XX, em Portugal. Ainda segundo Blockeel e Rocha, a imprensa infantil desenvolve-se, nas três primeiras décadas, ao vislumbrar a criança como público consumidor.

Emília de Sousa Costa (1877-1959) foi escritora, professora, conferencista e feminista militante. Ardorosa defensora da educação feminina, atuou como docente na “Tutoria Central de Lisboa, que acolhia crianças abandonadas ou delinquentes” (Nogueira, 2013, p. 162) e também esteve sempre preocupada com a educação das crianças pobres. Foi tradutora e publicou mais de 30 títulos de versões, coletâneas e contos para crianças. Segundo Rocha, a autora imprimia “intenções ideológicas não escamoteadas”, promovendo ideais como “humildade e resignação” (1992, pp. 64-65). A obra *Joanito Africanista* (1932), por exemplo, ao mesmo tempo que dá a

conhecer às crianças portuguesas histórias e animais da África, carrega a ideologia estatal dominante (Silva, 2019b).

Irene Lisboa (1892–1958) foi escritora e professora, tendo feito especialização em Pedagogia em Genebra com Claparède e Jean Piaget, sendo afastada do ensino pelas ideias avançadas que defendia, em 1936. Desenvolve trabalhos nos quais ficam patentes suas preocupações no que toca à formação de leitores e à mediação de leitura que os adultos desenvolvem junto às crianças e jovens. Os contos que escreveu para a infância revelam princípios “(...) intrinsecamente éticos e sem quaisquer moralizações explícitas.” (Morão & Magalhães, 2007, p. 12). Em 1926, publica *13 Contarellos que Irene escreveu e Ilda ilustrou* e, em 1955, *Uma mão cheia de nada outra de coisa nenhuma – Historietas*, entre outros títulos, marcados por uma linguagem em que a oralidade tem muita força, e também as dimensões poética e crítica da literatura. Dirige-se tanto aos mais pequenos, com frases curtas e narrativas cheias de ação, como aos mais velhos, recriando as trajetórias de heróis que vêm da matriz dos contos tradicionais.

Fernanda de Castro (1900-1994) foi poeta, tradutora e escritora. Fundadora da Associação Nacional de Parques Infantis, autora do livro *Mariazinha em África* (1925), com capa e ilustrações de Sarah Afonso (1899-1983), que teve várias reedições. Para Rocha, o que chama a atenção, na obra, é o quotidiano com “uma certa tonalidade de exotismo” (1992, p. 68). Castro era esposa de António Ferro (1895-1956), responsável pela propaganda do regime salazarista. A escritora chegou a colaborar no *Boletim da Mocidade Portuguesa Feminina*, publicação oficial do Estado Novo, destinada a meninas dos 07 aos 17 anos. Sara Reis da Silva trata de obras que pertenceram ao cânone, como *Mariazinha em África*, e que foram descanonizadas, passando à periferia, após o 25 de Abril. Isso decorre porque, como argumenta a mesma pesquisadora, “(...) a obra literária, em particular, e o cânone, em geral, não se desligam totalmente da sociedade e da História, representando uma particular cosmovisão que traduz a relação do emissor com o tempo e o espaço históricos.” (Silva, 2019b, p. 41).

Foi no período de 1939 a 1947 que circulou o *Boletim Mensal da Mocidade Portuguesa Feminina*, que objetivava principalmente formar as jovens da elite na ideologia nacionalista e cristã. Todo o conteúdo incentivava a que as leitoras seguissem os bons exemplos (principalmente de santas, heroínas e de Maria), a fim de se tornarem, na vida adulta, mães e donas de casa zelosas, uma vez que eram estes os principais papéis que lhes atribuíam a ideologia salazarista. Isabel Ferreira (1994) apresenta, em anexo a seu artigo sobre o *Boletim*, as obras literárias que eram



recomendadas, dentre as quais se encontram dois títulos de poesia de autoria de Fernanda de Castro.

Maria Lamas (1893-1983), jornalista, tradutora, escritora, militante em prol das mulheres, da liberdade e da paz, era prima de Alice Vieira. Em 1993, no centenário de nascimento de Lamas, o Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro organizou uma publicação comemorativa, na qual encontra-se um artigo de Alice Vieira, intitulado “Maria Lamas – Uma escritora para a infância”, onde lemos

Hoje, quando se fala da obra literária de Maria Lamas para os mais novos, citam-se os seus quatro livros mais conhecidos – *A Montanha Maravilhosa* (1933), *A Estrela do Norte* (1934), *Brincos de Cereja* (1935) e *O Vale dos Encantos* (1942) – como se nada mais existisse. (1993, p. 17).

E Vieira prossegue, a respeito destes livros: “(...) neles se encontra espelhada a vida portuguesa dessas primeiras décadas do século, as desigualdades sociais, o estatuto especial de que muitos disfrutam, a arte, a cultura e o lazer possíveis apenas para os que têm bolsa farta e vida tranquila.” (Vieira, 1993, p. 19). Abordaremos mais adiante as influências que Lamas exerceu na vida profissional e pessoal de Alice Vieira.

José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva sinalizam que

(...) a partir dos anos 30, a realidade do fascismo e da Censura encontra-se na origem de uma literatura que não consegue já esconder o seu desencanto e mesmo uma oposição velada à difícil situação económica, social e política vivida no Portugal da época. (2007, p. 48).

Nas obras de Lamas para infância, não temos referências ao fascismo ou à censura, mas todo este contexto de pobreza e desigualdades sociais, associados ao Estado Novo, se faz sentir com força.

Lamas e Vieira coordenaram ou colaboraram em suplementos infantis e juvenis em jornais e revistas. Lamas para *O Pintainho*, *O Reino dos Miúdos*, nos anos 20 e *A Joaninha*, nos anos 30. Vieira trabalhou no suplemento “Juvenil” do *Diário de Lisboa*, entre 1968 e 1970, e para o suplemento “Catraio”, do *Diário de Notícias*, nos anos 70. Alice Vieira, em entrevista a nós concedida, em dezembro de 2019, relatou o quanto inúmeros suplementos dos jornais voltados ao público infantojuvenil buscavam driblar a censura, e fazer frente à publicação oficial, o *Boletim*

da *Mocidade Portuguesa*, destinados ao mesmo público. Sara Reis da Silva refere-se a esta censura mais ostensiva, nos jornais, aos autores da literatura infantojuvenil:

Muitos dos seus textos foram cortados pelo lápis azul, porque, num país em que o acesso ao livro, à leitura e à literatura para a infância não era regra, mas excepção, aquilo que vinha a lume nos jornais, possuindo, portanto, uma maior difusão ou uma recepção mais ampla, era entendido como potencialmente ameaçador. (2019b, p. 42).

Blockeel comenta que, entre 1936 e 1950, “(...) havia uma espécie de autocensura” (2001, p.46). Esta consideração é confirmada por Vieira, na entrevista que nos concedeu, em dezembro de 2019, ampliando, portanto, esta chamada autocensura, até os anos 60 e 70 do século XX: “A gente já sabia que havia coisas que não se podia falar”.

Lamas foi a autora da grande matéria de fotorreportagem intitulada *As mulheres do meu País* (2002), publicada inicialmente em fascículos, e posteriormente editada em livro, em 1948. Contrapondo-se à imagem da mulher como ser “do lar”, Lamas revela as mulheres trabalhadoras, seja no meio rural, seja na cidade, a atuarem ativamente na economia do país, àquela altura. Manuel Cabral, investigador da Universidade de Lisboa, defende, em artigo, ser este “o primeiro contradiscurso durante o Estado Novo.” (2017, p.1). Em sua extensa e detalhada obra, sobre a história dos Feminismos em Portugal, Manuela Tavares, investigadora do Centro Interdisciplinar de Estudos de Género, da Universidade de Lisboa, destaca o papel de Maria Lamas na sociedade portuguesa, através de sua vida profissional e atuações em defesa da valorização das produções das mulheres. O capítulo I traz, como primeiro subtítulo, “*As Mulheres do Meu País*, um Desafio de Maria Lamas ao Regime” (Tavares, 2011, p. 45).

Como já referimos anteriormente, o Estado Novo, através da Direcção dos Serviços de Censura, lançou um peculiar documento, em 1950, denominado *Instruções sobre Literatura Infantil* para “corrigir os desvios apontados e integrar a literatura infantil e juvenil nas normas psicológicas, morais, higiênicas e artísticas convenientes” (1950, p. 3), recomenda que sejam levadas às crianças biografias de “sábios, heróis e santos” (1950, p. 4), ou seja, bons exemplos a serem seguidos. Os desvios mencionados dizem respeito à literatura estrangeira, contos de terror, calão, conflitos interiores, nos quais se ensinam, segundo o documento, “processos de matar e ludibriar a polícia (*sic*)” (1950, p. 4), e que seriam responsáveis pela “criminalidade infantil e juvenil” (1950, p. 3). As crianças e jovens devem ser educados para serem portugueses, e não “cidadãos do mundo” (1950, p. 4). Chama a nossa atenção a classificação dos livros em

categorias segundo faixas etárias. O documento traz o termo “crise pubertária” como uma das faixas, ou seja, o que chamamos hoje de pré-adolescência ou adolescência, um momento que envolve mudanças físicas e questionamentos – a puberdade –, e que, àquela altura, são associados à palavra crise. O documento categoriza o infantil até aos 12 anos e o juvenil acima dessa idade. Recomenda que cenas de violência, assaltos ou burlas e mesmo monstros sejam eliminados da literatura infantojuvenil. As instruções soam mesmo risíveis no que toca ao aspecto material e tipográfico, vedando “o emprego de papeis brilhantes ou transparentes”, por exemplo, proibindo “o emprego de tintas de cor na impressão da escrita, a qual deverá sempre imprimir-se sobre fundo creme ou branco”, e instaurando “obrigatoriedade do emprego do chamado «corpo 12», na percentagem mínima de 50 por cento” (1950, p. 6). Os infratores serão punidos com multa ou encerramento dos estabelecimentos responsáveis. A palavra “doutrina” aparece repetida seis vezes, na página sete, enfatizando-se, assim, que deve ser respeitada, cumprida, observada, não contrariada. Notamos o quanto tais instruções se atêm a minúcias e constroem o processo criativo tanto no que diz respeito às temáticas literárias quanto à forma que recomenda ao objeto livro, no que toca à estética e concepção gráfica. Os investigadores Ramón Tena Fernández, Ana Margarida Ramos e José Soto Vázquez, em artigo de 2019, apresentam um estudo comparativo entre as Instruções portuguesas e o documento semelhante, lançado em Espanha, em 1952, pela ditadura franquista. Os autores dão-nos a conhecer os antecedentes que originaram tais orientações censórias, como a circulação em larga escala de obras de banda desenhada, vistas pelos regimes autoritários como “perigos ideológicos”, ameaçadores da moral. No mesmo texto, nomeiam os autores que estiveram por trás das redações das “doutrinas” a serem seguidas, nos dois países; revelam igualmente os desdobramentos que se deram em 1952, em Portugal, com a criação da Comissão da Literatura e Espetáculos para Menores e o acirramento do controle prévio sobre as publicações infantojuvenis, com o Decreto-lei 38964, acontecimentos estes que se assemelham ao que ocorreu no contexto espanhol. Cabe ainda ressaltar que, nos dois países da Península Ibérica, houve o combate ou a restrição à circulação de obras literárias estrangeiras.

Ainda no que compete a um certo panorama da literatura infantojuvenil portuguesa, que estamos aqui a delinear, Maria Cecília Correia (1919-1993) é um nome pouco lembrado, no cenário da literatura infantojuvenil portuguesa, como sinaliza Sara Reis da Silva (2020). Correia foi mãe de seis filhos, que a inspiraram a começar a escrever para crianças. Entre os anos 40 e 50, reside em Luanda, Angola, o que a desagrada, transferindo-se para Lisboa, em meados da década de 50, e ali permanecendo até o fim da vida. Seus livros *Histórias da minha rua* (1953) e *Histórias*

*de Pretos e de Brancos* (1960) foram ilustrados por Maria Keil (1914-2012), artista modernista muito presente na ilustração de obras literárias para crianças. A busca da liberdade, a natureza, o multiculturalismo e o humanismo fazem parte das temáticas de suas narrativas. Em 1979, torna-se membro da associação Amigos da UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância), com sede em sua residência. Trocou correspondências com a escritora brasileira Cecília Meireles e com Matilde Rosa Araújo, apenas para citar dois exemplos do âmbito da literatura para a infância, mas foi também com a escritora amarantina Maria Eulália Macedo (1921-2011) e com o filósofo Agostinho da Silva (1906-1994) que o diálogo epistolar se revelou muito fértil.

Em 1958, Branquinho da Fonseca (1905-1974) funda o Serviço de Bibliotecas Itinerantes, da Fundação Calouste Gulbenkian, possibilitando o acesso ao livro em regiões remotas e o desenvolvimento do público leitor (Blockeel, 2001).

Matilde Rosa Araújo foi escritora, professora, formadora de professores e dedicou-se aos direitos das crianças em organismos como o UNICEF. Inicia sua produção literária para o público infantojuvenil nos anos 1950. O Grande Prémio Gulbenkian de Literatura para Crianças e Jovens lhe foi atribuído em 1980. Em 1996, a mesma instituição premiou o livro de poesias para crianças *Fadas Verdes. O Palhaço Verde*, por sua vez, publicado em Portugal, em 1960, foi considerado melhor livro estrangeiro pela Associação Paulista dos Críticos de Arte de São Paulo, em 1991. Publicou mais de duas dezenas de livros de contos e poesias para crianças, além de obras para o público adulto (Silva, 2019).

Ilse Losa, escritora e tradutora, desenvolve sua produção para adultos, crianças e jovens entre os anos 40 e 90 do século XX. Sua obra de lançamento, *Faisca conta a sua história*, de 1949, tem ilustrações de Manuela Bacelar, precursora do álbum ilustrado em Portugal, e também ilustradora de outras obras de Losa. Foi ganhadora do Grande Prémio Gulbenkian, em 1984. Judia alemã, chegou em Portugal nos anos 30, em fuga do regime nazi que assolava seu país. Atuou na Associação Feminina Portuguesa para a Paz, uma associação antifascista e antibélica, dissolvida pelo Estado Novo, em 1952. ([http://www.casadaleitura.org/portalpha/bo/abz\\_indices/001010\\_IL.pdf](http://www.casadaleitura.org/portalpha/bo/abz_indices/001010_IL.pdf)).

Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta, contista, tradutora, inicia sua produção para crianças e jovens nos anos 50, tematizando as desigualdades sociais e a relação da humanidade com a natureza em seus espaços, como o mar e a floresta. Os contos *A menina do mar* e *A fada Oriana* são de 1958. *Os ciganos*, conto que problematiza questões identitárias, no encontro entre um menino e uma rapariga cigana, foi escrito nos anos 60, encontrado inacabado no espólio da

escritora, finalizado pelo neto Pedro Sousa Tavares, e publicado, pela primeira vez, em 2012. Sophia foi a primeira mulher escritora a receber o Prémio Camões, em 1999. De 1957 a 1974 participa ativamente na oposição ao Estado Novo, na Associação Nacional de Socorro aos Presos Políticos (<http://purl.pt/19841/1/1950/1950-1.html>).

Blockeel sublinha que, nos anos 60, surgem obras com humor e crítica à realidade social, contos e poesias. Para a autora, Araújo, Losa e Andresen, “conseguiram sempre fugir dos moldes morais e patrióticos que o Estado Novo impôs” (2001, p. 51).

Em 1972, a escritora Luísa Ducla Soares (1939-) rejeita o prêmio do Secretariado Nacional de Informação e Turismo, atribuído à *História da Papoila*, pois muitos de seus textos para a página infantil do *Diário Popular* tinham sido censurados (Blockeel, 2001, p. 50). *O soldado João*, de 1973, trata de uma personagem que não sabe servir à guerra e, de tanto distribuir generosidade, acaba com ela. Para Sara Reis da Silva, “A vasta e polifacetada atividade literária desta autora é marcada pela criatividade, pela vivacidade, pelo humor e, por vezes, pela crítica social.” (2016a, p. 59).

Manuel António Pina (1943-2012), jornalista e escritor, explorou profundamente o *nonsense* na sua escrita, algo incomum na literatura infantil portuguesa, especialmente nas décadas de 60 e 70 do século XX, fato que se deverá ao fascínio expresso pelo escritor britânico Lewis Carroll, autor da célebre obra *Alice no País das Maravilhas* e à influência decisiva que o escritor estrangeiro teve em sua escrita. Em 1973, Pina publica *O país das pessoas de pernas para o ar*, que inclui contos como “O Menino Jesus não quer ser Deus”, apresentando esta personagem icônica envolta em problemas e reflexões sobre o cotidiano e a santidade, em pleno Estado Novo português. Já *O tesouro* (1993), lançado quase vinte anos após a Revolução dos Cravos de 1974, tematiza este episódio, numa linguagem que busca transmitir às crianças o sentimento de tristeza, a instaurar-se em toda uma população, quando privada de liberdade, bem como incentiva, nas páginas finais, o diálogo intergeracional, para o bem da memória coletiva e das histórias de vida. Por diversos motivos e sob distintos parâmetros de análise, pode afirmar-se que Manuel António Pina representa um marco na escrita para a infância e juventude, em Portugal, ao aglutinar, em suas narrativas, a aventura, a fantasia e o absurdo. Além disso, apresenta uma “escrita dual”, não somente destinada a crianças e jovens, com imensas referências intertextuais, a presença do humor, da paródia, da memória e do sonho, tal como apontado por Sara Reis da Silva, em sua tese de doutoramento *Presença e significado de Manuel António Pina na literatura portuguesa para a infância e a juventude* (2009) e em outros estudos sobre o autor (2010, 2013).

As autoras e os autores acima citados fazem parte da história e do cânone da literatura infantojuvenil portuguesa, como já mencionamos anteriormente, e reconhecemos que seria louvável uma abordagem mais aprofundada de cada um deles. No entanto, vemo-nos obrigadas a um tratamento breve, a modo de resenha, considerando o recorte teórico-temático desta tese e os demais conteúdos que, necessariamente, iremos desenvolver, nos seguintes capítulos. Por ora, após o panorama apresentado, cabe salientar que a função marcadamente didática, nacionalista ou moralista da literatura infantil perde força, a favor de temas sociais e de maior autonomia literária, ao longo do século XX. Os personagens, crianças e jovens narradores, ganham profundidade e a infância passa a ser valorizada. Depois da Revolução dos Cravos, em 1974, houve um grande desenvolvimento da literatura infantojuvenil, que se prolongou para os anos 80.

Na entrevista que nos deu, sobre suas primeiras leituras, Alice Vieira diz: “Naquela altura, quando eu era criança, não havia muitos portugueses a escrever. (...) os nossos livros de escola tinham era, normalmente, ou escritores estrangeiros traduzidos, ou brasileiros. O Veríssimo estava em todos os livros.” (2019). Vieira está a referir-se a Érico Veríssimo (1905-1975), e cita também Monteiro Lobato (1882-1948), autores que iremos abordar mais adiante, no panorama da literatura infantojuvenil brasileira anterior a Lygia Bojunga.

## **1.2. Breve cenário da literatura para infância e juventude, no Brasil, antes de Lygia Bojunga**

Entre 1937 e 1945, o Brasil tem, na presidência, Getúlio Vargas (1882-1954) que, sob a inspiração do salazarismo português instaura, no país, o Estado Novo. O presidente ditador elimina os partidos políticos e controla as mentalidades por meio da educação, da propaganda e dos meios de comunicação. Vários artistas e militantes de oposição são perseguidos e presos, como o escritor Graciliano Ramos (1892-1953) que, encarcerado em 1936, sem acusação formal, provas ou processo, relata os dez meses de reclusão em seu livro *Memórias do Cárcere* (1953).

Mauricio Pedrosa Filho, em sua tese de doutoramento *O Estado Novo brasileiro: diálogo jurídico e contributo português*, identifica as relações próximas e de influência, entre os dois países, nas primeiras décadas do século XX: “O ideário político português de Estado autoritário, corporativo e antimarxista, que circulava nos primórdios da década de 1930, serviu de atração para que houvesse diálogo cultural, religioso e jurídico entre os dois países.” (2020, p. 360). Para o pesquisador, “É evidente que houve apropriação da nomenclatura Estado Novo, uma imitação material do regime havido em Portugal, mas que os brasileiros não o copiaram totalmente.” (*idem*,

p. 364). As correspondências entre os dois regimes são sinalizadas na seguinte passagem, que remetem à criação de instituições brasileiras semelhantes ao Secretariado de Propaganda Nacional e à Mocidade Portuguesa:

(...) os diálogos havidos levaram à criação de instituições públicas como o Departamento de Imprensa e Propaganda-DIP (homólogo ao SPN português) e da Juventude Brasileira (homóloga da Mocidade Portuguesa). Tais instituições de propaganda ajudaram sobretudo na aproximação e no diálogo entre os países, chegando cada qual a manter representação em Lisboa e Rio de Janeiro, afora a edição em parceria da Revista Atlântico, de circularidade binacional. (*idem*, p. 362).

Em 22 de janeiro de 1945, no Teatro Municipal de São Paulo, realiza-se o “1º Congresso Brasileiro de Escritores, que reúne representantes dos 21 estados e 16 países.” Dentre os participantes, em sua maioria homens, destaca-se a presença das escritoras Cecília Meireles (1901-1964) e Rachel de Queiroz (1910-2003). É redigido um documento exigindo “liberdade de expressão, voto livre, soberania popular e a urgente reorganização política do país.” (<http://memorialdademocracia.com.br/>). O escritor Anibal Machado (1894-1964), em declaração dada a *O Jornal*, em 06 de janeiro de 1945, destaca como abordagens deste primeiro Congresso: “Divulgação cultural, intercâmbio cultural, literatura infantil, e democratização da cultura são os principais temas a serem focalizados” (Melo, 2011, p. 722). Melo escreve que “(...) o encontro (...) evocava o que começava a ser construído como memória coletiva da resistência ao nazifascismo.” (2011, p. 723). Entre 1946 e 1964, o país teve o período chamado de Quarta República.

Em 01 de abril de 1964, novamente a ditadura instaura-se, no Brasil, através de um golpe militar que depõe o presidente eleito João Goulart (1918-1976). Ela perdura até 1985 e os Atos Institucionais promovem a censura a obras artísticas, jornalísticas e a oposição ao regime, com a presença de expedientes como torturas e assassinatos. O Ato Institucional número 5, conhecido como AI-5, de 1968, é tido como o mais severo, dando amplos poderes aos militares.

Voltando um pouco no tempo, a fim de contextualizarmos a produção literária voltada à infância e juventude no Brasil, entre os séculos XIX e XX, temos, em 1808, a implantação da Imprensa Régia, que torna viável a atividade editorial. A revista infantil *O Tico-Tico*, que circulou entre 1905 e 1977, com a participação de grandes artistas, desenvolvia, junto às crianças, o que

hoje chamamos de indústria cultural. A sociedade brasileira, até então bastante rural, passa a urbanizar-se.

A preocupação de produção de obras para crianças que tenham um caráter nacional e não sejam apenas traduções dos grandes clássicos europeus ganha força no começo do século XX. Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Olavo Bilac (1865-1918), entre outros, destacam-se nestas escritas. São obras patrióticas e ufanistas, que se inspiram em similares europeias (Lajolo & Zilberman, 1988, p. 39).

Júlia Lopes de Almeida escreveu romances, contos e peças teatrais. Era abolicionista e feminista. Viveu profissionalmente como escritora, algo bastante incomum para a época. A Academia Brasileira de Letras foi criada em 1897. Júlia Lopes de Almeida, cogitada para figurar entre os membros fundadores, tem a participação barrada, simplesmente por ser mulher, assumindo em seu lugar o marido, jornalista e poeta luso-brasileiro Filinto de Almeida (1857-1945). Apenas em 1976 é aprovada a elegibilidade feminina, sendo Rachel de Queiroz a primeira mulher a ocupar uma das cadeiras na Academia (Fanini, 2009). Almeida publica *Contos Infantis* (1886), juntamente com a irmã, Adalina Amélia Lopes Vieira (1950-1923), para “diversão e instrução da infância”, com 60 contos em verso ou prosa. Já *Histórias da Nossa Terra* (1907) insere-se numa linha nacionalizante e didática e *Era Uma Vez* (1917), retoma o maravilhoso (Coelho, 1985, p. 172).

Alexina Leite de Magalhães Pinto (1870-1921) foi professora, escritora e a primeira folclorista “a usar material folclórico na elaboração de livros infantis de cunho educativo.” (Carnevali, 2009, pp. 8-9). A publicação *Contribuição do folclore brasileiro para a biblioteca infantil* é de 1907. O grande objetivo de suas pesquisas e publicações era a educação moral das crianças, que devia se dar pela apresentação de bons exemplos, sem marcar os maus atos ou revelar uma moral fechada ao final. Defendia a educação pelas histórias, até mesmo as bíblicas, na catequese, favorecendo o aspecto lúdico e buscando minimizar o caráter enfadonho que a educação pudesse ter. As histórias coletadas e retrabalhadas por ela tratam de desenvolver valores próximos aos ideais da República, em detrimento dos despotismos atribuídos à Monarquia. A família e o trabalho são valorizados, nos contos que Alexina reescreve. Aos 20 anos viaja sozinha para a França, Itália, Espanha e Portugal. Não há registros do que ou onde ela tenha estudado, mas pressupõe-se que o contato com o movimento da “escola viva”, por uma educação mais globalizante, a tenha marcado profundamente. Volta da Europa com uma bicicleta, e tanto este meio de transporte como a viagem empreendida - uma jovem mulher sozinha, para outro continente, a fim de estudar



-, são dois acontecimentos incomuns para mulheres, àquela altura. Filha de uma família tradicional mineira, da cidade de São João del-Rei, suas atitudes enfrentam resistência. Substitui os castigos físicos, na escola, por declamação de versos e trava-línguas. A elite intelectual muitas vezes desprezava as manifestações populares, material caro a Alexina e outros folcloristas. Tanto ela, como outros autores da época, preocupam-se em transmitir às crianças a norma culta da língua, pertencente às classes dominantes, o que leva a autora a fazer certas correções nos contos populares coletados junto ao povo (Carnevali, 2009). A educação e a literatura deviam contribuir, àquela altura, para a formação de uma identidade nacional, na visão dos escritores e intelectuais.

José Bento Monteiro Lobato é considerado o grande fundador da literatura infantojuvenil brasileira. A coloquialidade da fala, o humor, a ironia, a confiança na inteligência da criança, a intertextualidade com inúmeras referências a obras literárias clássicas, mundiais, os neologismos, a brasilidade que antecipa o Modernismo, são algumas das características de sua obra que irão influenciar definitivamente todo o desenvolvimento da literatura para crianças e jovens no Brasil. *A Menina do Narizinho Arrebitado* tem sua primeira publicação em 1920 e completou, portanto, no ano de 2020, seu centenário. À época de seu lançamento, o livro é rapidamente adotado nas escolas, e foi rebatizado como *Reinações de Narizinho*, no ano de 1931. A centralidade das personagens femininas salta aos olhos: Dona Benta é a autoridade adulta e democrática do sítio, Narizinho, a aventureira, Tia Nastácia, a dona da cozinha, Emília, a boneca que sobressai pela argúcia de seus questionamentos. Atuam junto com o primo Pedrinho, seres a princípio inanimados que ganham vida, como o Visconde de Sabugosa, criaturas do folclore nacional como a Cuca e o Saci e personagens da literatura universal. As crianças são, ao mesmo tempo, imaginativas, conectadas com os grandes personagens da ficção e críticas, diante de questões sociais brasileiras e globais como a guerra, a exploração do petróleo e a preservação da memória. A escritora e jornalista Laura Sandroni, uma das organizadoras da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), em 1968, entidade pioneira, no Brasil, no estudo, premiação e promoção dos livros para crianças e jovens, nos diz que, dos personagens do Sítio, Emília é “(...) sem dúvida, o mais significativo. Visto por muitos como o *alter ego* de Lobato” (1987, p. 52). As edições comemorativas do centenário da obra inaugural de Lobato têm apresentado atualizações de vocabulário e revisões no modo como se refere a tia Anastácia e pessoas negras, o que tem causado muitas discussões e polêmicas. O racismo estrutural, que vem sendo questionado nos movimentos sociais e na sociedade como um todo, também aparece na obra de Lobato. Escritor, intelectual e empresário, Lobato torna-se editor de suas obras. Foi um modernista, apesar das

polêmicas que travou ao criticar a pintura de Anita Malfatti, em 1917, em artigo no jornal *O Estado de São Paulo*.

A Semana de Arte Moderna que acontece em São Paulo, em 1922, promove uma reviravolta no cenário cultural brasileiro. Ao longo dos anos 20 e 30, a economia cafeeira conduz as elites paulistanas ao sucesso econômico; a industrialização dos grandes centros e o crescimento da classe média requerem cidadãos com maior instrução. Uma “conquista do Modernismo” é a “introdução da oralidade e do coloquial no texto literário” (Lajolo & Zilberman, 1988, p. 70).

Lobato foi “Preso por três meses em 1941 no governo Vargas” (Sandroni, 1987, p. 48), por discordâncias em relação à política do petróleo. Apesar de todo o sucesso experimentado ao longo dos anos 20 e 30, nos anos 40 e 50, o escritor é alvo de perseguições e acusado de “subversão” e “comunismo para crianças” (Coelho, 1985, p. 191).

Nelly Novaes Coelho, precursora dos estudos acadêmicos na área da literatura infantojuvenil no Brasil, chama a produção de Lobato para a infância de “*literatura híbrida*”, que “parte do Real e nele introduz o Imaginário ou a Fantasia, anulando os limites entre um e outro.” (1985, p. 220). Nas obras de Lobato dedicadas à infância, localizamos a crítica à escola tradicional. O Sítio do Picapau passa a ser o espaço educativo por excelência, no qual “O procedimento dialógico de Platão e o modelo peripatético de Aristóteles são reutilizados, conforme a necessidade e graças ao faz-de-conta, ao pó de pirlimpimpim e à contribuição da tecnologia (...)” (Lajolo & Zilberman, 1988, p. 76). A adaptação televisiva feita pela TV Globo nos anos 70 e 80 do século XX também foi veiculada na emissora RTP, em Portugal, e, para 2022, está previsto o lançamento de um longa-metragem com as personagens criadas por Lobato (<https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/lembra-se-do-sitio-do-picapau-amarelo-depois-da-televisao-filme-chega-em-2022>).

Entre 1920 e 1945, a literatura para a infância no Brasil ganha força, com editoras como a Melhoramentos e a Editora do Brasil, dedicadas quase exclusivamente ao mercado editorial para crianças (Lajolo & Zilberman, 1988, p. 46). Sandroni cita uma dúzia de autores brasileiros importantes para a Literatura infantojuvenil na esteira de Lobato e, dentre eles, três são mulheres: Ofélia Fontes (1902-1986), Lúcia Machado de Almeida (1910-2005) e Maria José Dupré (1898-1984). Os autores homens, por sua vez, destacados pela autora, são: Menotti Del Picchia (1892-1988), Malba Tahan (1895-1974), José Lins do Rego (1901-1957), Viriato Correia (1884-1967),

Vicente Guimarães (1906-1981), Narbal Fontes (1899-1960), Francisco Marins (1922-2016) e Orígenes Lessa (1903-1986).

Érico Veríssimo também é um dos escritores mencionados por Sandroni, autor de *Clarissa*, (1933) e *As Aventuras de Tibicuera* (1937), apontados por Alice Vieira como descobertas literárias, como leitora, quando ainda era muito jovem. Veríssimo nos faz entrar no mundo de uma menina adolescente, Clarissa, de 13 anos, a viver num pensionato na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, com suas angústias e sonhos, a partir do ponto de vista dela. O autor teve problemas com a censura do Estado Novo de Vargas, pois se recusava a submeter seus escritos previamente ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Em 1971, *Incidente em Antares* denuncia a tortura, a corrupção e os desmandos políticos. (<http://memoriasdaditadura.org.br>).

O moralismo de regras impostas pelos adultos às crianças, de caráter conformista, decresce aos poucos, com a ascensão da fantasia, da viagem e do sonho nas obras literárias. “(...) no decorrer das décadas de 30 e 40, quando a frequência à escola primária se torna obrigatória, o Estado investe na educação e o regime, autoritário e centralizador, explora o veio patriótico e nacionalista.” (Lajolo & Zilberman, 1988, p. 83).

Rachel de Queiroz (1910-2003), com apenas vinte anos, em 1930, publica o romance *O Quinze*, que trata da miséria e da seca numa estética neorrealista. Foi jornalista e tradutora. Escreveu crônicas, romances, peças teatrais e teve seu trabalho reconhecido com a atribuição de prêmios. Em *O Caminho das Pedras* (1937) narra a trajetória de um casal de ativistas políticos. Foi defensora dos direitos humanos e da participação feminina na sociedade. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>). Em 1977, torna-se a primeira mulher a integrar a Academia Brasileira de Letras. Contraditoriamente, colaborou intensamente com o golpe de 1964. (<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/rachel-e-o-golpe/>).

Sidônio Muralha (1920-1982), a partir de 1961, exila-se da ditadura portuguesa e fixa residência no Brasil. A poesia que escreve para crianças trabalha com “(...) jogos de palavras e de sentidos, ao serviço, não raras vezes, de uma intenção crítica, que caracterizam genericamente a escrita dedicada à infância (...)”, pelo autor (Silva, 2012a, p. 4). A editora Giroflé, primeira dedicada exclusivamente à edição de poesia para crianças, no Brasil, foi um empreendimento do autor, juntamente com o escritor Fernando Correia da Silva e o fotógrafo e artista gráfico Fernando Lemos, no início dos anos 1960, instaurando o formato retangular alongado, investindo em projetos gráficos inovadores e autores e ilustradores que, hoje, são canônicos no panorama da

literatura infantojuvenil e no mundo das artes, como Cecília Meireles e Maria Bonomi (Vasconcelos, 2011).

Cecília Meireles (1901-1964) foi poeta, cronista, tradutora, educadora, ensaísta e dramaturga. Em 1932, juntamente com os educadores Fernando de Azevedo (1894-1974), Anísio Teixeira (1900-1971) e Afrânio Peixoto (1876-1947), entre outros, assina o *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*. Entre 1930 e 1933, “mantém no *Diário de Notícias* uma página diária sobre problemas de educação, que resulta um livro póstumo de cinco volumes, *Crônicas da Educação*, e, em 1934, organiza a primeira biblioteca infantil do Brasil, no Rio de Janeiro.” (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>). Publicado, pela primeira vez, em 1951, o livro *Problemas da literatura infantil* (1979), fruto de conferências realizadas pela autora, aborda questões que permanecem atuais, e tem vindo a ser republicado, ao longo dos anos. *Ou Isto ou Aquilo*, clássico da poesia infantojuvenil, é lançado em 1964, pela editora Giroflé, de Sidónio Muralha. De sua obra para adultos destacamos *Mar Absoluto*, de 1945, e *Romanceiro da Inconfidência*, de 1953.

Na década de 40, na literatura voltada ao público adulto, surgem “(...) dois dos mais prestigiados ficcionistas da moderna literatura brasileira: Clarice Lispector, com *Perto do coração selvagem*, de 1944 e João Guimarães Rosa (...) em 1946, com *Sagarana*” (Lajolo & Zilberman, 1988, p. 92). O mundo interior das personagens e o fluxo de consciência ganham força, em Clarice Lispector (1920-1977), mesmo em suas obras destinadas aos mais novos, características estas que Lygia Bojunga irá explorar largamente em sua escrita. Para crianças e jovens, Lispector escreveu *O mistério do coelho pensante* (1967), *A mulher que matou os peixes* (1968), *A vida íntima de Laura* (1974) e, publicados após a morte da autora, *Quase de verdade* (1978) e *Como nasceram as estrelas, doze lendas brasileiras* (1987).

O ciclo do café na vida rural, o bandeirantismo, os índios e a Amazônia são temas abordados, em obras para crianças, nos anos 50. A aventura e o mundo da infância crescem, mas sempre com um caráter moralizante ou conformista. Nos anos 40 e 50, também são escritos livros que exaltam a biografia de personagens da história nacional e universal. “O mundo adulto representado coincide com a situação dos grupos economicamente privilegiados (...)” (Lajolo & Zilberman, 1988, p. 120). Assistimos a um recuo na experimentação e oralidade já trabalhados anteriormente por Lobato e Graciliano Ramos.

Odette de Barros Mott (1913-1998) foi precursora, nos anos 1970, a escrever obras que, para além de tramas de mistérios e aventuras, também apresentassem aos jovens leitores questões sociais e temas tabu como sexualidade e drogas. Atingiu a marca de mais de um milhão

de exemplares, publicados pela editora Brasiliense, em 1981. Já em 1949, publicava seu primeiro título para crianças, mas passa a se dirigir a jovens leitores, como outras escritoras do segmento, em virtude de seus filhos atingirem a puberdade e não encontrarem obras literárias que lhes agradassem. Alguns de seus maiores sucessos são: *Justino, o retirante*, de 1970, e *A rosa dos ventos*, de 1972. Foi uma das fundadoras do Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (Celiju) - ao lado de Giselda Laporta Nicoletis, Lúcia Pimentel Góes, Lenyra Fraccaroli, Idaty Brandão Onaga, Bárbara Vasconcelos de Carvalho, entre outras - no início da década de 1970, do qual foi presidente por alguns anos (Silva, 2013).

Tatiana Belinky (1919-2013) jornalista, poeta, tradutora, roteirista, escritora e crítica, atuou em muitas frentes, tais como o teatro para a infância e juventude e adaptações televisivas, como *O Sítio do Picapau Amarelo*, com cerca de 350 episódios, entre 1968 e 1969, juntamente com seu marido, Júlio Gouveia (1914-1989). O humor e o *nonsense* aparecem em sua produção poética, como *Limeriques* (1987). O medo, a coragem e os direitos humanos são alguns dos temas ficcionalizados, ao longo dos mais de 120 títulos publicados, majoritariamente para o público infantil e juvenil. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>).

Aos poucos, assim como a sociedade vai se urbanizando, a literatura para crianças também deixa de ter como cenário o mundo rural para adentrar no mundo urbano e suas problemáticas. Ao longo dos anos 60 e 70, no Brasil, a literatura infantil se fortalece enquanto indústria cultural, tratando de questões sociais e temas considerados tabus. A contestação e as ideias libertárias ganham força em obras como *A fada que tinha ideias* (1971), de Fernanda Lopes de Almeida (neta de Júlia Lopes de Almeida), *O reizinho mandão* (1978), de Ruth Rocha (1931-), e muitas obras de Lygia Bojunga, que abordaremos ao longo da tese.

O grande desenvolvimento da literatura para crianças e jovens nos anos 1970 deu-se principalmente pela “lei da reforma do ensino que obriga a adoção de livros de autor brasileiro nas escolas de 1º grau. Mais uma vez a Literatura Infantil se vê ligada ao sistema de ensino.” (Sandroni, 1987, p. 61). Interessante notarmos que estamos, neste período, em plenos “anos de chumbo”, quando a ditadura atingiu seu auge de repressão, entre 13 de dezembro de 1968, com a edição do AI-5, até meados dos anos 1970.

A escritora Ana Maria Machado (1941-), jornalista, após ser presa em seguida à declaração do Ato Institucional nº5, pela ditadura, exilou-se em Paris. Em sua página biográfica, no *site* da Academia Brasileira de Letras, contam-nos que “Na bagagem, levava cópias de algumas histórias infantis que estava escrevendo, a convite da revista *Recreio*.”

(<http://www.academia.org.br/academicos/ana-maria-machado/biografia>). Esta *Revista*, com edição mensal, que circulou, em sua primeira versão, de 1969 a 1981, destinada a crianças e pré-adolescentes, projetou autores e ilustradores do segmento infantojuvenil. Ao longo do século XX, Machado produziu uma vasta obra para crianças e jovens, tendo sido bastante traduzida e premiada, por exemplo, com o Prêmio Hans Christian Andersen, em 2000. Destacamos, de sua produção, os livros *Raul da Ferrugem Azul*, de 1979 (recusado por nove editoras, antes de ser publicado), *Era uma vez um tirano*, de 1982, ambos destinados ao público infantojuvenil e *Tropical Sol da Liberdade*, de 1988, romance adulto, todos os três com a temática da ditadura. Machado diz que, no exílio, identificava-se muito com a canção *London London*, lançada pelo músico Caetano Veloso (1942-), também exilado, em 1971. Um dos slogans mais divulgados, pelo regime ditatorial, apoiado pelos meios de comunicação, era “Brasil, ame-o ou deixe-o.” No artigo “Censura, arbitrio y sus circunstancias”, Machado relata, (em tradução nossa): “A literatura infantil, desprezada pelos censores, permitiu no Brasil criar textos sutis, densos e desafiantes para leitores inteligentes e cúmplices.” (2015, p. 7). O gênero literário foi, portanto, ignorado pelos senhores censores, por ser entendido como território de “mulher e de criança” (*idem*, p. 11), ou seja, como algo de menor importância no panorama da cultura. Esta perspectiva da indiferença, ou até de desprezo, dos censores, para o campo da produção literária infantojuvenil brasileira, é corroborada por outros estudiosos, e iremos aprofundar a questão nos capítulos dois e quatro desta tese.

Ruth Rocha foi orientadora educacional entre os anos 50 e 70, e editora na área infantojuvenil, a partir de 1973. Publicou mais de duzentos títulos e foi traduzida para vinte e cinco idiomas. *Marcelo, marmelo, martelo*, lançado em 1976, possui mais de setenta edições e tem como protagonista um menino imaginativo e questionador sobre as palavras e a linguagem. Como muitas das obras produzidas nos anos 1970 para crianças e jovens, as de Rocha possuem “estilo direto, gracioso e coloquial, altamente expressivo e muito libertador” (<http://www.ruthrocha.com.br/biografia>). Recebeu inúmeros prêmios ao longo da carreira.

Sílvia Orthof (1932-1997), nascida entre artistas judeus austríacos que deixaram a Europa entre as duas grandes guerras, estuda teatro em Paris e atua, no Brasil, como dramaturga, diretora, atriz e professora de teatro, antes de se tornar escritora premiada. Foi também colaboradora da revista *Recreio*. Publicou quase uma centena de livros para crianças, dos quais se destacam *A viagem do barquinho*, de 1978 e *Os bichos que tive: memórias zoológicas*, de

1983, sempre trabalhando sua arte literária com humor e poesia. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4690/sylvia-orthof>).

Fanny Abramovich (1940-2017) foi professora e atriz, antes de se tornar escritora para infância e juventude. Fez especialização em arte e educação em Paris e tele-educação em Roma, nos anos 1960. Atuou em jornais e televisão, sempre defendendo a presença da arte e da literatura no currículo escolar, como elementos da formação humanista e sensível de crianças e jovens. Como formadora de professores, interessou-se sempre por alargar os horizontes dos educadores, apresentando as inúmeras possibilidades de mediação entre a arte literária e a fruição e formação do gosto dos alunos, em detrimento de um uso “didatizante” das histórias e dos livros. Com mais de 40 títulos publicados, destacamos a coloquialidade e a irreverência como marcas da autora, patente em *Quem manda em mim sou eu*, de 1989. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5768/fanny-abramovich>).

A partir dos anos 70, Coelho (1985) identifica três tendências nas obras literárias destinadas a crianças e jovens, no Brasil: a realista, que busca dar a conhecer aos leitores a vida cotidiana e os problemas que dela fazem parte; a fantasista, que resgata o maravilhoso e a imaginação; e a híbrida, (antecipada por Lobato já nos anos 20 do século XX), que parte do real e incorpora nele a fantasia, na linha do realismo mágico.

Com efeito, “A Arte ao mesmo tempo que é encantamento, magia, é também denunciadora. Através dela o artista critica e reinventa o mundo, liberando suas potencialidades e permitindo aos espectadores/leitores uma visão mais ampla e profunda.” (Sandroni, 1987, p. 104). No cenário brasileiro atual, vemos que os campos artístico e educacional vêm sendo atacados, até mesmo na esfera das políticas públicas, o que podemos identificar claramente nos cortes de verbas para estas áreas, em atitudes de censura a certas obras artísticas e no chamado movimento escola sem partido que, ao querer combater pretensas ideologias, acaba por impor uma única visão, limitando assim a necessária pluralidade da vida em sociedade, e os valores próprios da democracia, como o debate de ideias e a liberdade de expressão.

As obras artísticas destinadas a crianças e jovens, muitas vezes, são consideradas como obras menores, o que podemos comprovar, no caso brasileiro, por exemplo, através das verbas mais escassas que os editais públicos disponibilizam para criações no campo da literatura ou do teatro, em relação às criações que se destinam ao público adulto. Por sua vez, a ausência de cuidado estético na capa da edição de *Corda bamba* em Portugal, bem como o papel do miolo, de qualidade bastante baixa, deixam entrever também uma desvalorização do livro enquanto

produto artístico destinado a crianças e jovens. Este descaso não condiz com a qualidade literária da obra e podemos pensar que não contribui ao chamamento para a apreciação ou leitura, pela aparência que o objeto-livro tem, logo à primeira vista. Convém ainda lembrar que, àquela altura, Bojunga já havia sido agraciada com o Prêmio Andersen, o que se deu em 1982, o que torna ainda mais gritante o modo descuidado como sua obra foi editada em Portugal.

Lygia Bojunga escreve sobre suas leituras na infância:

(...) o meu pai e a minha mãe liam histórias pra mim numa coleção de livrinhos pra criança que tinha lá em casa, tudo impresso em Portugal, e cheio de infantas, estalagens, escopetas, arcabuzes, abadessas rezando vésperas, raparigas na roca a fiar...

O quê?

Como é?

Lê de novo?

Que que é isso?

E quando diziam, é português, não é, minha filha? eu achava tão esquisito! mas não é a língua da gente? (Bojunga, 2004, p. 17).

Este episódio que Bojunga relata liga-se ao fato de que as obras, “Editadas em Portugal, eram escritas num português que se distanciava bastante da língua materna dos leitores brasileiros.” (Lajolo & Zilberman, 1988, p. 31). Lobato e suas obras representaram a aceitação da Língua Portuguesa falada no Brasil, no campo literário. É curioso notarmos que Alice Vieira cita autores brasileiros, e Lygia Bojunga, por sua vez, escritores portugueses, que fizeram parte das suas leituras de infância. Enquanto Bojunga vive na infância o estranhamento da língua escrita na variante do colonizador, Vieira encanta-se com a literatura de língua portuguesa do país colonizado. Na entrevista que nos concedeu, Vieira (2019) referiu-se à adaptação feita por ela, da obra *Corda bamba* (1988), de Bojunga, em sua edição portuguesa, e afirmou que, se fosse fazer o mesmo trabalho, hoje, em vez de realizar a adaptação, apresentaria apenas um glossário, ao final da obra, a fim de esclarecer aos leitores eventuais dúvidas. É dessa maneira que as obras de Vieira têm sido editadas, no Brasil, nos anos 2000, ou seja, ao final do livro aparecem as palavras ou expressões que são típicas da língua na norma europeia.



No próximo capítulo, veremos, então, porque o surgimento das duas autoras, Bojunga e Vieira, representam pontos de viragem e marcos no cenário da literatura infantojuvenil de seus países.

## **CAPÍTULO 2 – A APARIÇÃO DAS OBRAS DE LYGIA BOJUNGA E ALICE VIEIRA COMO PONTOS DE VIRAGEM**

Os anos 1970 e 1980 foram muito propícios à escrita para crianças e jovens, tanto no Brasil como em Portugal. Isto se deve à mudança de mentalidades que se iniciou já nos anos 1960, segundo Coelho (1985), período de “fermentação do novo”, que propiciou à literatura infantojuvenil trazer à tona crianças e adolescentes ativos, interessados em discussões de caráter social, investigadores de sua própria identidade e questionadores dos padrões impostos pela família e a escola. Notamos, ainda, abordagens do mundo interno, da psique expressa em sonhos, em criações artísticas empreendidas pelas personagens e nos relacionamentos delas entre si. Blockeel esclarece, sobre o contexto português: “Será exatamente no domínio das narrativas para pré-adolescentes e adolescentes que a mudança e a pujança da literatura portuguesa pós-revolucionária mais se fazem sentir (...) Isso tem muito a ver com a maneira como se encarava os jovens.” (2001, p. 58).

Ana Margarida Ramos, para além de destacar as experimentações de linguagem que se dão na produção contemporânea da literatura infantojuvenil, gerando inclusive “hybrid novels”, ressalta que assistimos, ainda, como tendência, a “(...) duas linhas estruturantes tradicionais, uma mais ligada ao maravilhoso e/ou ao fantástico, com todas as múltiplas variantes (distopias, ficção científica ou mesmo realismo mágico), e outra claramente de recorte realista, muitas vezes no registo intimista (...)” (2019, p. 11).

Douglas (2018) justifica o realismo presente nas obras destinadas à infância e juventude, nos anos 1970 e nas décadas seguintes, devido à necessidade sentida, pelas sociedades, a partir dos Estados Unidos e, depois, pela Europa, de colocarem as gerações mais novas em contato com suas realidades sociais, como um reflexo do período pós-segunda grande guerra. Sobre o realismo crítico que se propagou, nas obras literárias para infância e juventude, a pesquisadora francesa Denise Escarpit (em tradução nossa), afirma:

O romance tornou-se aberto, não estritamente descritivo, didático ou crítico. Certamente há uma intenção didática, mas é uma didática formativa, pois as conclusões emergem das situações vividas e das relações entre os personagens. O romance, ao mesmo tempo, informa e forma. (1981, p. 122).

O entrelaçamento da aventura, do aspecto psicológico e da temática social, apontado por Escarpit como algo presente no romance infantojuvenil, estão presentes nas obras de Bojunga e Vieira.

Em Bojunga, tal como afirma Sandroni, “Como em Lobato, o protagonista-criança deixa de ser mero espectador/ouvinte/aprendiz e passa a ser agente da ação.” (1987, p. 108). Marisa Lajolo e Regina Zilberman, duas das mais importantes estudiosas da literatura infantojuvenil brasileira, nos alertam sobre certas obras para as crianças, editadas nos anos 1970, feitas em série: “(...) as personagens raramente vivem alguma transformação interna. É preciso conservá-las idênticas, para que possam se transferir de um enredo a outro sem amadurecerem física ou psicologicamente” (1988, pp. 81-82). Isto não se dá nas obras de Bojunga e Vieira, que nos apresentam personagens repletas de busca e transformação.

Sobre as novelas e romances juvenis de Vieira, a pesquisadora da Universidade dos Açores, Maria Madalena Silva, esclarece que

(...) elas permitem distinguir duas categorias: uma que se centra mais na linha da proximidade com os leitores, e que, embora cedendo espaço considerável a marcas da actualidade, introduz na construção da narrativa uma subtil troca de olhares, que transpõe fronteiras e revela uma inteligente avaliação do mundo; a outra, de sentido mais interiorizado, mais introspectivo, mais lírico, concentra-se na análise da intimidade das personagens. (2012, p. 25).

A respeito das personagens de Bojunga, Lajolo e Zilberman defendem que elas “(...) vivem, no limite, crises de identidade: divididas entre a imagem que os outros têm delas e a auto-imagem que irrompe de seu interior, manifestando-se através de desejos, sonhos e viagens, (...) protagonistas em direção à posse plena de sua individualidade.” (1988, p. 158).

A voz e o espaço que as autoras dão, principalmente às meninas, ao questionarem padrões impostos pela sociedade, em busca de seus desejos e realizações, faz das obras de ambas marcos no panorama da literatura para infância e juventude nos dois países. Como escreveu a filósofa feminista Simone de Beauvoir (1908-1986), ainda em 1949, em *O segundo sexo*, marco referencial dos estudos feministas: “A mulher não é uma realidade imóvel, mas sim um devir”. (2015, p. 75). É este devir, por vezes pedregoso, da conquista a uma vida mais igualitária do ponto de vista dos gêneros ou de prazer pela autêntica auto-realização, que se descortina na trajetória das personagens de Bojunga e Vieira. Os inúmeros prêmios recebidos pelas autoras,

bem como as inúmeras traduções, também atestam a relevância das obras e o destaque que as duas têm conquistado em seus países e pelo mundo.

A ditadura e os totalitarismos buscam impedir a alteridade e a diversidade. Bojunga e Vieira produziram sempre em prol do escancaramento das diversidades e da liberdade de pensamento e ação, contra opressões familiares e sociais. Para Blockeel, Vieira foi a primeira autora a abordar as mudanças do núcleo familiar, após o 25 de Abril: “A autora não transmite nem uma visão negra da vida nem uma visão cor-de-rosa, mas transmite a ideia de que, se os jovens quiserem, podem ultrapassar e melhorar a realidade (2001, p. 86). Deste modo, para a pesquisadora, Vieira, “integra os problemas sociais de maneira inteiramente natural na narrativa.” (*idem, ibidem*), visão que subscrevemos. Sendo a Família um dos lemas da ditadura portuguesa, juntamente com Deus e Pátria, esta ruptura que a obra de Vieira instaura é bastante significativa, no panorama da escrita para crianças em jovens em Portugal. Já não se trata de retratar ou incentivar a família tradicional, composta pelo pai (o chefe), a mãe (a que cuida do lar e dos filhos) e a prole, mas sim fazer perceber que a família é um conceito fluido, de muitas conformações, em plena transformação, cujos integrantes e papéis estão a se recompor, já há algumas décadas.

Alice Vieira é uma das autoras que começa a escrever livros para crianças e jovens em 1979, quando ganha o Prêmio do Ano Internacional da Criança e edita *Rosa, minha irmã Rosa*. A autora tem lugar destacado no panorama de autores portugueses para infância e juventude. Lygia Bojunga também faz sua primeira publicação para crianças, *Os colegas*, lançado em 1972, graças ao Prêmio Instituto Nacional do Livro, de 1971. Assim como Vieira, em Portugal, aparece em destaque nas obras dos pesquisadores dedicados à história da literatura para crianças e jovens no Brasil.

Ao entrevistar Alice Vieira, perguntei-lhe se o seu livro de estreia encontrou alguma resistência em seu país, quando surgiu. Ela disse-me que não houve, e muito pelo contrário: foi mesmo um sucesso, vendeu muito, desde o princípio, e assim se iniciou seu trabalho de “peregrinação” pelas escolas, a fim de travar um contato mais próximo com seus leitores, o que não era algo comum, até então. Imagino, assim, que a sociedade portuguesa, cinco anos após a Revolução do Cravos, estava aberta e preparada para ler, falar e refletir sobre o passado recente, principalmente no que toca às relações familiares e seus costumes.

A pesquisadora Sara Reis da Silva registra:

*Rosa, minha irmã Rosa* é uma obra que dá conta de certos aspectos que marcaram a vida sócio-política do período do Estado Novo, bem como de alguns sinais dos primeiros

tempos após a revolução de Abril de 1974. O retrato de uma sociedade marcada pela opressão, pelas desigualdades, pelo trabalho infantil, pela emigração e pela pobreza, por exemplo, aspectos que caracterizaram a vida portuguesa nas primeiras décadas do século XX. (2010, p. 116).

Durante o período ditatorial em Portugal, Alice Vieira trabalhava como jornalista. A escritora conta: “minha casa estava sempre aberta, antes do 25 de Abril, não é? Onde entravam rapazes que iam dar o salto. Sabes o que era dar o salto?” (Vieira, 2019).

Vieira explica o procedimento que utilizavam, de conseguirem documentos falsos, fugirem das perseguições político-ideológicas e depois partirem para outros países. Prossegue na narrativa:

Eu gosto muito de fazer uns bolos com chocolate e ovos que se chamam “Os Russos”, amarelos e castanhos. Os nossos telefones estavam todos vigiados, lógico. E eu peguei numa série deles, e o meu marido, e íamos levar à casa da minha tia porque ela gostava muito. E eu liguei pra ela e disse “Olha, é só pra dizer que os russos já aí vão”. E quando eu cheguei cá abaixo estava a polícia, tivemos que ir à esquadra “Onde é que estavam os russos?”, e vieram ter à casa. “Onde é que esconderam os russos?” Ó pá, foi complicado. (Vieira, 2019).

Vieira relatou que a censura também atuava nos suplementos juvenis dos jornais, o que obrigava sempre a terem um outro suplemento pronto, caso o enviado à censura fosse totalmente recusado. Destaca que

(...) demorou muito tempo, depois do 25 de Abril, para nós escrevermos normalmente! Nós arranjávamos metáforas, nós fazíamos, para ver se conseguíamos dizer coisas. Eu lembro de estar a fazer e - Epa! Para que que estou a fazer isso? Eu posso falar de tudo! (Vieira, 2019).

Os condicionamentos aos quais os jornalistas e escritores estavam acostumados, devido à censura que enfrentaram, no dia a dia, ao longo de tantos anos, leva a crer que também influenciou a escrita, no período logo a seguir ao 25 de Abril.

Como já apontamos anteriormente, nas leituras feitas por Bojunga, em sua infância, constavam obras editadas em Portugal, assim como obras de autores brasileiros foram referências de leitura importantes na infância, adolescência e juventude de Vieira. Rocha, no último capítulo

de sua *Breve história da literatura para crianças em Portugal* (1992), lamenta que as obras de Bojunga e Lobato não circulem pelo solo europeu. Vieira reafirma a informação de Rocha, em entrevista à Universidade Aberta, sobre a não circulação de obras estrangeiras, quase dez anos depois:

Das outras literaturas, mesmo a espanhola, que está cá ao lado, não chega nada. (...) Deviam conhecer a literatura que se faz nos outros países, atual. (...) Nem a brasileira, que é na mesma língua. Então no Brasil temos a Lygia Bojunga Nunes, que foi prêmio Andersen, a Ana Maria Machado que foi prêmio Andersen, também (...) e depois cá não chega nada!” (Universidade Aberta, 2001).

E novamente Vieira confirmou esta mesma realidade, que infelizmente permanece inalterada, na entrevista que nos concedeu, em 2019.

Bojunga constrói sua literatura para a infância e juventude repleta de lirismo e humor únicos, mesmo tratando de sérias e profundas questões sociais e identitárias. Sandroni alerta que “A família e a Escola são agentes privilegiados da opressão institucionalizada que o adulto exerce sobre a criança sob o disfarce da proteção.” (Sandroni, 1987, p. 108). E são estas as instituições que Bojunga irá questionar, em suas obras, através de suas personagens.

Sobre o conjunto da obra de Lygia Bojunga, Lajolo e Zilberman referem que as histórias falam sobre “desajustes, frustrações, marginalização social e familiar.” (1988, p. 157). Destacamos que, embora outros autores estivessem, àquela altura, nos anos 1970, abordando estas questões, Bojunga se sobressai ao observarmos a quantidade de obras produzidas, transitando entre problemáticas e personagens animais antropomorfizadas ou humanas, sem se repetir. O procedimento moderno do autor compartilhar com o leitor seus processos de criação e indefinições que surgem no meio do caminho, presente nas obras destinadas à infância pela escritora Clarice Lispector, como em *A Mulher que matou os peixes*, de 1968, também se nota em obras de Bojunga, como *Fazendo Ana Paz*, de 1991. Além disso, todas as obras da autora publicadas, desde 2002, pela editora Casa Lygia Bojunga, trazem a seção “Pra você que me lê”, na qual a escritora se comunica mais diretamente com o leitor, abordando certas temáticas ou percursos de criação presentes nos livros.

Ramos e Navas destacam pontos em comum nas obras de Vieira e Bojunga como “a afirmação identitária, as experiências inaugurais típicas da adolescência, os conflitos que permeiam o processo de crescimento, além dos problemas sociais e culturais” (2016, p. 39). A

abertura que se deu com o fim das ditaduras, nos dois países, possibilitou a exploração de tais temáticas e a construção das personagens que olham para si e para o mundo externo com questionamentos, de modo mais pleno. A reivindicação do desejo, mesmo que as personagens estejam ainda na infância ou adolescência, é bastante forte. As crianças e adolescentes conquistam o direito à voz, à fala, ao questionamento do mundo adulto e suas idiossincrasias, o que seria impensável nos tempos ditatoriais, quando restava às crianças e jovens apenas calar-se, obedecer, serem meninos e, principalmente, meninas exemplares.

Melanie Koss, acadêmica estadunidense, em seu artigo “Young adult novels with multiple narrative perspectives: the changing nature of YA literature” sublinha que, na produção por ela estudada, entre os anos de 1999 e 2007, composta por obras escritas em língua inglesa, nota-se “The use of different types of text as a writing style, including epistolary novels, graphic novels, and novels in verse.” (2009, s.p.).

Esta mescla de estilos, a quebra da linearidade, bem como os diferentes pontos de vista que a autora destaca na produção voltada ao público infantojuvenil, nos últimos anos do século XX e primeiros anos do século XXI já aparecia nos textos de Vieira e Bojunga, em décadas anteriores ao período estudado pela autora.

Tanto Lygia Bojunga como Alice Vieira escreveram para outros meios como televisão e jornal, antes de se tornarem escritoras para a infância e juventude. A coloquialidade é característica de ambas, sem abrir mão de construções poéticas. Bojunga fala em entrevista a Sandroni:

Desde o meu primeiro livro venho buscando o coloquial, a oralidade (...) Cada vez que 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 tem limite (1987, p. 171).

Olga Carvalho, na dissertação de Mestrado *Adolescência e feminino na narrativa ficcional juvenil de Alice Vieira*, escreve: “Nas suas obras encontramos temas abordados pela primeira vez na literatura infantojuvenil portuguesa como a solidão, a morte, a desestruturação familiar, a negligência afetiva, o desequilíbrio emocional, deixando sempre espaço para o humor e a ironia.” (2012, p. 29). À luz das mudanças sociais reivindicadas pela sociedade portuguesa, na sequência do 25 de Abril, nas três primeiras obras lançadas por Vieira, que compõem uma trilogia, *Rosa, minha irmã Rosa, Lote 12, 2.º frente* e *Chocolate à chuva*, notamos que “O divórcio já não é um

drama, a maternidade nem sempre é abençoada e os jovens têm o direito a não concordar com os pais.” (Carvalho, 2012, p. 38). Viver nos tempos da ditadura e as ressonâncias que a experiência provocou, temáticas que aprofundaremos no capítulo quatro, estão presentes em muitas obras da autora, como *Rosa minha irmã Rosa*, *Chocolate à chuva*, *Águas de verão*, *Vinte cinco a sete vozes* e *O livro da avó Alice*.

Blockeel refere sobre a sociedade portuguesa: “(...) o impacto da emigração dos anos 60-70 era esmagador no que diz respeito à desintegração familiar.” (2001, p. 271). Em *Lote 12, 2.º Frente*, por exemplo, vemos um rapaz que se recusa a matar inocentes, no contexto da guerra, e então questiona “é crime querer ser livre?” (Blockeel, 2001, p. 76).

Em Bojunga, temos o inconsciente de crianças e adolescentes expressos em sonhos, no relacionamento com animais e em objetos-amigos imaginários que povoam a vida dos pequenos protagonistas. A arte e a imaginação como caminhos para a elaboração de dilemas pessoais estão nas obras de Bojunga e Vieira, assim como o questionamento do mundo dos adultos pelas argutas observações de crianças e adolescentes, revelando, assim, as relações de poder que os mais velhos exercem sobre os mais novos. Trazem à tona o lugar de fala conquistado por crianças e jovens, a partir de meados da década de 70, até os dias de hoje. Em Bojunga e Vieira, muitas vezes, temos proximidades com o “fluxo de consciência”, no modo como as personagens refletem sobre as questões que lhes afligem e se dirigem ao leitor. Rupturas da linearidade na narrativa também são caras às duas escritoras, sendo frequentes narrativas intercaladas, analepses e o recurso ao *mise en abyme*, através de cartas e diários, o que abordaremos em detalhe no capítulo cinco.

Parece-nos que a perseguição político-cultural-ideológica e o exílio, durante a ditadura brasileira, atingiram principalmente os artistas, jornalistas e intelectuais que estavam mais expostos nas televisões, jornais e revistas e podiam ser vistos, portanto, como potenciais influenciadores de questionamentos ao regime diante das massas a que tinham acesso. Os autores para crianças e jovens, em geral, não tinham essa projeção e apelo, para que fossem alvo de perseguições ou forçados ao exílio.

Ao viver na pele as restrições que o regime de censura instaura à vida quotidiana, ao ultrapassar este período de luta e dor, os escritores e escritoras passam a ter na liberdade um valor inquestionável, que transparece no discurso de protagonistas e, nomeadamente, nos casos de Vieira e Bojunga, meninas protagonistas, nas narrativas ficcionais. A ficção produzida pelas autoras está fortemente ligada à realidade, às suas desigualdades e aos dramas internos que



podem, a partir dos anos 70 e 80, em liberdade, exprimirem-se sem constrangimentos. Assim temos, nos dois casos, a constante luta pela liberdade, a reivindicação do direito a uma vida plena, contra autoritarismos e desigualdades econômicas e de gênero.

No cenário brasileiro, as censuras do período da ditadura passaram longe das obras destinadas ao público infantojuvenil. Bojunga e outras autoras e autores aqui citados, ao longo dos anos 70 do século XX encontraram na literatura infantil uma brecha para tratar da ditadura e do autoritarismo, “Valendo-se da ideia de que os generais não liam” (Ramos & Navas, 2016, p. 60) obras deste gênero. As hipóteses levantadas para este espaço de liberdade de criação dado aos autores neste segmento são as seguintes: os censores não viam ameaças nos materiais que se produziam para a infância e, portanto, nem os liam ou viam; os censores não conseguiam perceber as metáforas sobre o momento presente, que estavam vivas na literatura infantojuvenil.

Embora Bojunga e Vieira não tenham sido presas, ou sofrido ações de agressão mais diretas dos órgãos de perseguição das ditaduras de seus países, ambas se afastaram de seus locais de origem, durante um certo tempo. Vieira, em 1968, quando vive um período em Paris com a prima exilada Maria Lamas, onde tem contato com outros escritores exilados, como o brasileiro Jorge Amado. Bojunga, em 1982, cansada da violência e das injustiças sociais que só cresciam no Rio de Janeiro durante a ditadura, vai para Londres e passa lá uma parte de sua vida. É curioso notar que ambas se movem, também, motivadas por relacionamentos afetivos.

As ditaduras brasileira e portuguesa precisam ser mais abordadas nos currículos escolares dos dois países, a fim de que as populações mais jovens tomem consciência do que foram e das repercussões que ainda podem ter na sociedade atual. As obras literárias são, sem sombra de dúvidas, um ótimo meio para o tratamento do tema. Pesquisa do Instituto Datafolha divulgada em 01.01.2020, no Brasil (*Carta Capital*) revela que para 22% da população “tanto faz se o governo é uma democracia ou uma ditadura”. A defesa da democracia sobe para 85% entre os que possuem nível universitário e cai para 48% entre aqueles que possuem apenas o ensino fundamental. Concordamos com a investigadora Maria da Natividade Pires, que defende que “A leitura literária contribui para a emancipação do sujeito, liberta-o do processo de massificação. Daí a importância social da literatura.” (2005, p. 215).

No *Dicionário da Crítica Feminista*, as pesquisadoras Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral deixam claro que

O Estado Novo fez a defesa apologética de uma família cristã indissolúvel, monogâmica, com uma estrutura em que era rígida a diferenciação dos papéis sociais

de gênero, e a existência da figura de «chefe de família», referência central nos discursos e nos padrões culturais dominantes (...) As transformações da cultura familiar após os anos 1970 do século XX são interativas com as mudanças da cultura sociopolítica de liberdade, dos direitos humanos, nomeadamente das minorias, dos valores emergentes de equidade e de democracia. (2005, p. 67).

Pensando no modo como as autoras destacadas na presente investigação concebem seus personagens, principalmente meninas e jovens que lutam contra aqueles que querem abafar seus desejos e planos para o futuro, ressaltamos as palavras de Lajolo e Zilberman

o escritor, invariavelmente um adulto, transmite a seu leitor um projeto para a realidade histórica, buscando a adesão afetiva e/ou intelectual daquele. (...) poucos gêneros deixam tão evidente a natureza utópica da arte literária que, de vários modos, expõe, em geral, um projeto para a realidade, em vez de apenas documentá-la fotograficamente. (1988, p. 19).

Nos dias de hoje, vemos que a adoção de obras literárias por sistemas de ensino, muitas vezes, é o que viabiliza que as obras tenham boas vendas e o autor possa se manter ativo junto ao público, realidade muito diferente de autores que não circulam no meio educacional. Em Portugal, o Plano Nacional de Leitura, e no Brasil, o Programa Nacional do Livro e do Material Didático, servem como guias para que os professores escolham autores e obras a serem trabalhados com seus alunos, e influenciam bastante nas vendas e circulação dos autores e seus livros. Tanto Vieira como Bojunga têm suas obras recomendadas para leitura nas escolas, através dos programas acima citados.

Em entrevista de 2014, Alice Vieira menciona que “hoje em dia os livros estão sempre associados à escola” ([https://www.youtube.com/watch?v=OrVBWz\\_QcUQ](https://www.youtube.com/watch?v=OrVBWz_QcUQ)), e que o hábito da leitura acaba associado a esta instituição. Os adjetivos obrigatório e aborrecedor, muitas vezes atribuídos à escola, acabam por ampliar-se à atividade da leitura. Para ela, o ideal seria que o gosto pela leitura fosse desenvolvido já antes da entrada das crianças na escola, no seio das famílias, o que acontece em alguns casos, mas não na maioria, em nossas sociedades, nas quais os meios audiovisuais e tecnológicos prevalecem, nos dias atuais.

Por outro lado, por mais que as autoras aqui estudadas tenham como público destinatário de suas obras crianças e jovens, cada vez mais, assistimos à quebra das fronteiras etárias, a favor

de uma literatura que se faz objeto de fruição a pessoas de qualquer idade. Trata-se do conceito *crossover fiction*, trabalhado pela acadêmica canadense Sandra Beckett (2009). Em artigo de 2003, intitulado “Romans pour tous?” a autora inicia afirmando que a literatura destinada a dois públicos leitores não é um fenômeno novo. (2003, p. 57). Segue demonstrando que grandes autores da literatura em geral, no século XX, dedicaram-se a escrever para crianças e registra que, no cenário de vários países, a literatura endereçada a dois diferentes conjuntos de leitores, fenômeno este chamado *crosswriting* ou *cross-audience*, manifesta-se no gênero do romance por todo o mundo ocidental. (Beckett, 2003, p. 58). Na literatura anglófona, por exemplo, Lewis Carroll (1832-1898) é o exemplo mais perfeito deste fenômeno, principalmente com o clássico *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). No cenário português, podemos lembrar aqui o escritor Manuel António Pina (1943-2012) que, em seu texto “Para que serve a literatura infantil”, declara:

O que acontece é que (acho eu) não escrevo «para» crianças. Nem não escrevo «para» crianças. Apenas escrevo. (...) Escrevo, pois. Literatura (digamos assim...) Depois, um editor edita o que eu escrevi, e o que eu escrevi passa a existir como coisa concreta e singular, designadamente como livro, susceptível de ser usada do especial modo de uso que a leitura é, susceptível de ser lida. Por crianças e por não crianças. (Pina, 1999, pp. 126-127).

A propósito de seu texto teatral *O Pintor* ter sido agraciado, em 1986, no Brasil, com o prêmio Molière, destinado até então apenas a obras escritas para o público adulto, Bojunga diz:

(...) tinha *também* o objetivo de fazer um 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 gente grande. (...) eu me sinto tentada a ver na decisão do júri uma equivalência de intenções, isto é: uma inclinação pra tornar mais fluidas as fronteiras tão rígidas que foram demarcadas pra separar a criança do adulto. (Sandroni, 1987, p. 176).

As pesquisadoras brasileiras Érica Hoki e Célia Fernandes, no artigo “A obra de Lygia Bojunga no Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE”, sinalizam, com detalhes, as compras das obras da escritora que foram feitas pelo poder público para as bibliotecas escolares, sendo, muitas vezes, uma mesma narrativa destinada às séries iniciais da educação fundamental

como aos jovens do ensino médio. E então esclarecem este fato, com a concepção da autora, a respeito de sua escrita:

No que diz respeito ao destinatário, Bojunga sempre se esquivou de rotular suas obras para crianças, jovens ou adultos, apesar dos catálogos editoriais as enquadrarem sobre tais denominações. Todavia, ao lançar ou relançar seus livros por sua própria editora, a escritora livra-se desses rótulos, nomeando-os apenas como literatura brasileira ou romance brasileiro. Assim, cabe ao leitor, ao mediador e à crítica essa decisão. (Hoki & Fernandes, 2015, pp. 99-100).

Esse esbatimento das fronteiras fortalece o caminho trilhado por Bojunga ao longo de sua produção, vindo a tratar, para e com crianças e jovens, num registo mais realista, cada vez mais, de temas fraturantes como morte, suicídio, trabalho infantil, desigualdades sociais, fome, pedofilia, perseguição político-ideológica, entre outros. Aprofundaremos estas temáticas no capítulo cinco desta tese.

Vieira, em várias entrevistas dadas ao longo de sua carreira, afirma que escreve a toda a gente que queira ler suas obras, sem se prender ou preocupar com a recepção restrita a determinadas faixas etárias, exceto quando está a produzir livros para “os muito pequeninos” ([https://www.youtube.com/watch?v=OrVBWz\\_QcUQ](https://www.youtube.com/watch?v=OrVBWz_QcUQ)). Bojunga também concebe assim seu trabalho de escrita, sem a preocupação de determinação de um destinatário fixo, com exceção de *Os colegas*, que foi concebido para ser lido por crianças (<https://www.cuatrogatos.org/detail-entrevistas.php?id=551>). Muitas vezes, são os editores, como anteriormente apontado por Pina, quem determinam se as obras serão mais encaminhadas para crianças, jovens ou adultos, ou seja, o mercado editorial tem essa necessidade de categorização, para definir em que prateleira o livro aparecerá nas livrarias, e a que público e como se fará a divulgação para vendas. O aspecto mercadológico, portanto, direciona muito a “trajetória” que terá a obra, em sua circulação mais ampla ou restrita, entre os leitores. Neste sentido, Virginie Douglas, especialista francesa da literatura endereçada a crianças e jovens, esclarece: “La distinction entre livres pour enfants et livres pour adultes devient ténue au point de ne plus être quelquefois que le résultat d’un choix éditorial.” (2003, p. 12).

Para Maria Madalena Silva, este lugar outro, que, muitas vezes, é ocupado pela literatura infantojuvenil, que não é o central, dentro do sistema literário, não é algo confortável, o que

transparece já no subtítulo de seu artigo, “O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário” (s.d., p. 1). O adjetivo “problemático” salta aos olhos e a própria autora o justifica:

a maioria dos textos da literatura juvenil situa-se nas margens do sistema literário, fazendo parte do conjunto de obras que incorrem nas questionáveis designações de paraliteratura, literatura periférica ou literatura marginalizada (ou nas ainda mais questionáveis denominações de infraliteratura e subliteratura), usadas para marcar o afastamento em relação à literatura legitimada. (Silva, s.d., p. 1).

Para Douglas, por outro lado, no cenário contemporâneo, as obras literárias infantojuvenis estão no mesmo plano da literatura em geral, e não inscritas num sistema à parte. Para a autora, estes romances transitam entre a tradição e a renovação, e estão, ao mesmo tempo, atravessados pela realidade dos fenômenos da globalização e da uniformização (2003, p. 12).

Embora haja este “afastamento da literatura legitimada”, para usar a expressão de Maria Madalena Silva, se pensarmos que há prêmios específicos para a literatura infantojuvenil, como o Hans Christian Andersen e o ALMA, fica evidente que há também, por outro lado, uma legitimação específica, que reafirma este caráter de uma “literatura à parte” e também produz seus cânones.

No estudo “Atestado de maioridade: prêmios para a literatura infantil e juvenil brasileira”, os pesquisadores João Luís Ceccantini e Thiago Alves Valente ressaltam as diferentes instâncias que atuam nestas atribuições de mérito: “(...) os espaços de premiação colocam lado a lado figurações do capital, da crítica, da arte e da leitura em um espaço simbólico propício a discussões de maior envergadura.” (2013, p. 275). Indicam ainda que as instituições como a Câmara Brasileira do Livro, responsável pelo Prêmio Jabuti, a Associação Paulista dos Críticos de Arte e a Fundação Nacional,

vêm dar sua contribuição para a institucionalização do gênero, (...) demonstrando que ele passa a ser produzido e a circular entre nós segundo moldes mais complexos, articulado como uma espécie de *subsistema* razoavelmente autônomo que prevê, entre outros aspectos, instituições que o legitimem, tal como ocorre no caso da literatura “adulta”. (*idem*, p. 273).

Por outro lado, no contexto português, os investigadores José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva, já no título de sua publicação, no mesmo volume acima referido, revelam certo questionamento, com uma indagação: “Prêmios e literatura para a infância

em Portugal: contributos para a sua legitimação?” (2013, p. 179). Os pesquisadores apontam que, em Portugal, muitas vezes, autores premiados não seguem publicando e, em outras situações, face às dificuldades que se interpõem à edição de obras literárias, autores desconhecidos acabam por concorrer a prêmios com escritores de carreira já estabelecida. Sublinham, ainda, a ausência de rubricas específicas destinadas, por exemplo, à premiação de obras de dramaturgia, poesia, ou álbuns ilustrados. Por fim, focalizamos a seguinte afirmação, pela ligação direta que entrevemos com a matéria que estamos a abordar nesta tese: “(...) a ficção narrativa para pré-adolescentes e adolescentes, por seu lado, quase não possui prêmios que evidenciem a sua relevância junto do público e dos mediadores.” (*idem*, p. 192).

Ramos e Navas, ao tratarem especificamente dos cenários português e brasileiro, defendem: “(...) a literatura juvenil contemporânea (...) em Portugal ou no Brasil (...) em termos de qualidade estética, em nada deixa a desejar em relação à literatura dita “adulta” (...)” (2016, p. 41).

É curioso notarmos o quanto Lygia Bojunga, ao longo do tempo, busca afastar-se desta lógica regida pelo mercado, pelo lucro, pela venda, própria do sistema capitalista, interessando-se por modos e processos de feitura de obras e circulação das mesmas que têm a ver com o artesanal, o caseiro, e vão, portanto, na contramão das grandes estratégias de venda ou da visão do livro como produto meramente comercializável. Em 1996, por exemplo, a autora lança a obra *Feito à mão*, em dois formatos. O primeiro deles com papel artesanal produzido a partir de fibras como a da bananeira, impressão em tipografia, encadernação manual, notas de pé de página escritas à mão, tiragem limitada de pouco mais de 100 exemplares, numerados e assinados pela autora. (<http://encontrosliterarioscasalygiabojunga.blogspot.com/2019/02/feito-mao.html>). O segundo formato da mesma obra tem edição industrial, mas traz marcas da versão anterior, como as capitulares manuais.

A abertura para obras literárias que tratem de todos os assuntos a todas as idades torna-se mais complicada em cenários ditatoriais ou regimes mais fechados ou conservadores, como os que têm se desenvolvido em diferentes países, dentre eles o Brasil, nestes anos mais recentes do século XXI.

Sobre a frágil democracia brasileira, Lajolo e Zilberman ponderaram “(...) um país cuja história política, regularmente sacudida por solavancos como foi o movimento militar de 64, talvez se deixe representar melhor como fragmento do que como continuidade.” (1988, p. 133). Tanto a ditadura como a democracia, no Brasil, neste momento, colocam-se como histórias mal

resolvidas, em permanente conflito. Neste sentido, sentimos a democracia portuguesa mais sólida, uma vez que há maior clareza no que diz respeito à delimitação de um antes e um depois da ditadura, em Portugal, representado pela Revolução dos Cravos, de 25 de Abril de 1974. Ao mesmo tempo, em 2021, voltam a circular, na boca de líderes de partido da direita, os lemas do Estado Novo: “Deus, Pátria e Família”, apenas acrescido da palavra “Trabalho”, como se de algo novo se tratasse, sem qualquer referência à presença destes ideários no passado histórico.

No próximo segmento, apresentaremos uma breve biografia das autoras, destacando pontos convergentes e divergentes na trajetória de vida e profissional de Lygia Bojunga e Alice Vieira.

### **2.1 O contexto de vida das autoras e repercussões em suas obras e trajetórias**

Apresentamos, na tabela a seguir, certos dados das biografias das autoras que nos permitem perceber situações comuns nas duas trajetórias e acontecimentos peculiares a cada uma.

**Tabela 1:** Síntese biográfica das autoras

<b>Autoras/Itens</b>	<b>Lygia Bojunga</b>	<b>Alice Vieira</b>
Ano e local de nascimento	1932 – Pelotas – Rio Grande do Sul – Brasil	1943 – Lisboa – Portugal
Cidade de ligação profunda	Rio de Janeiro, cidade onde Lygia Bojunga reside dos 8 aos 33 anos	Lisboa
Início da vida profissional	1951 Aos 19 anos é contratada pela companhia profissional de teatro Os Artistas Unidos	1961 Aos 18 anos ingressa no jornalismo, no Diário de Lisboa.
Primeiro casamento	21 anos	18 anos
Experiências profissionais	Escrita para rádio e televisão, durante 10 anos	Dirige os Suplementos Juvenil e Catraio. Escreve rubrica de crítica literária infanto-juvenil – “Ler(zinho)” – e desenvolve uma página semelhante no “Guia de Pais e Educadores” da revista <i>Rua Sésamo</i> Escrita para televisão
1º Prêmio e início da carreira de escrita para crianças e jovens	1972 Concurso do Instituto Nacional do Livro <i>Os colegas</i>	1979 Prêmio do Ano Internacional da Criança <i>Rosa, minha irmã Rosa</i>
Vivência em país estrangeiro	1982 Londres	1968 Paris
Grandes prêmios	1982 Hans Christian Andersen 2004 ALMA	1994 Grande Prêmio Gulbenkian de Literatura para crianças e jovens 2009 – Estrela de Prata do Prêmio Peter Pan, pela edição sueca de <i>Flor de Mel</i> Finalista dos Prêmios Hans Christian Andersen e ALMA, por duas vezes
Projetos	1988 Monólogo Livro Anos 90 As Mambembadas, composto pelos monólogos: <i>Fazendo Ana Paz, De cara com a Lygia e Depoimento</i> 2002 Editora Casa Lygia Bojunga Monólogo <i>A entrevista</i> 2006 Fundação Casa Lygia Bojunga	Visitas a escolas e participação em feiras e eventos literários em Portugal, Alemanha e Suíça, entre outros países Crônicas Programa de rádio Escritas e interações em redes sociais
Feminismo	Lygia Bojunga não gosta de filiar-se a movimentos e, sendo assim, não se intitula feminista	Alice Vieira não se vincula a movimentos ou militâncias feministas
Obras publicadas	22	Mais de uma centena
Quantidade de idiomas para os quais as obras foram traduzidas	21	13



Lygia Bojunga nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 1932 e, aos oito anos, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, cidade com a qual se afeiçãoou, assim como ao mar, e que aparece como cenário em muitas de suas obras. Ela iniciou sua carreira profissional como atriz, após formação na área teatral. Deixou de atuar, segundo ela, por não ter afinidade com (conferir entrevista) e por ser muito afeita à reclusão, característica que favorece a escrita. Antes de iniciar sua carreira como escritora literária, em 1972, durante dez anos, trabalhou com escrita para rádio e televisão. O prêmio ALMA permitiu-lhe dar corpo ao projeto cultural-educativo da Fundação Casa Lygia Bojunga, desenvolvido entre Santa Teresa, bairro da cidade do Rio de Janeiro e o Sítio Boa Liga, na região serrana do Estado do Rio de Janeiro, local que a artista elegeu para morar, desde os 33 anos de idade. Ao casar-se com Peter, cidadão inglês, Lygia passou a habitar parte do ano em Londres e parte do ano no Rio de Janeiro. Lygia Bojunga não gosta de dar entrevistas e, quando estivemos em contato com as educadoras e artistas que trabalham em seus projetos, em agosto de 2019, sabemos que seu companheiro falecera há pouco tempo. Lygia Bojunga adotou, no princípio de sua carreira, o nome Lygia Bojunga Nunes e, posteriormente, retirou o último nome de suas publicações. Segundo nos foi informado por Francisca, educadora do Sítio Boa Liga, em conversa que teve com a autora em maio de 2021, essa decisão deu-se após ter ganhado o prêmio ALMA, em 2004, tendo notado que a maioria dos escritores adotava apenas dois nomes. Assim sendo, ao longo desta tese, adotaremos sempre o nome mais recente escolhido pela autora.

Tanto Lygia como Alice revelam ter manifestado amor às letras, desde tenra idade. “Eu sempre lembro de mim a gostar de ler e a gostar de escrever, eu aprendi a ler muito pequenina, dizem que nas letras dos jornais.”, relata Vieira (Universidade Aberta, 2001). Sobre este assunto, em sua obra *Livro – um encontro*, Bojunga escreveu: “Pra mim, livro é vida; desde que eu era muito pequena os livros me deram casa e comida. Foi assim: eu brincava de construtora, livro era tijolo; em pé, fazia parede; deitado, fazia degrau de escada; inclinado, encostava num outro e fazia telhado. E quando a casinha ficava pronta eu me espremia lá dentro pra brincar de morar em livro.” (Bojunga, 2004, p. 8). Nestas passagens, notamos que Vieira destaca o processo de decifração envolvido na leitura e escrita e Bojunga a materialidade do objeto-livro, transformado em brinquedo, nas mãos da criança.

Em diversas entrevistas dadas, ao longo de sua carreira, a escritora Alice Vieira diz que ela deve ter sido a pessoa que mais cedo saiu de casa. Nascida em Lisboa, em 1943, aos 14 dias de nascida foi dada para ser criada pelas “tias velhas”. O riso e o humor com que trata da situação são frequentes em suas memórias. Na entrevista que nos deu, Vieira lembrou-se com

entusiasmo e emoção de uma obra literária lida na infância que a marcou profundamente: *O menino enjeitado*, de J.W. Powell. Disse-nos a escritora:

Eu sempre quis ser jornalista. Eu nunca quis ser outra coisa. Ah! Uma vez quis. Uma vez quis, tinha acabado de ler um livro que era um menino enjeitado. (...) Pra mim aquilo era um livro lindo. No fim o menino enjeitado descobria-se que era filho de uns condes, ó pá. Então um dia as velhotas chamaram pra mostrar às visitas, mostravam sempre a caridade que estavam a fazer, de criar a menina, depois as visitas perguntavam: “Então, o que é que tu queres ser?” E eu dizia: “Eu quero ser enjeitada!” Depois mandaram-me de castigo, o dia todo. Eu achava que enjeitado era uma coisa brilhante! Encontravas um pai que era conde, a mãe que era condessa, ah, boa! (...) Ainda por cima, o menino enjeitado tinha sido recolhido por uma família, onde a menina se chamava Alice!” (Risos) (Vieira, 2019).

Alice Vieira estudou em casa durante a infância e só foi conviver com jovens de sua idade quando entrou para o Liceu D. Filipa de Lencastre, quando já começava a escrever romances nos quais suas colegas, professoras e funcionárias tornavam-se personagens. Licenciou-se em Filologia Germânica, mas sempre quis ser jornalista, por ser profissão “de quem não para em casa”. Aos 14 anos envia um texto ao *Diário de Lisboa* que é rejeitado (Palma, Marques e Casinhas).

Sobre Maria Lamas, já mencionada no capítulo 1.1, Alice Vieira, em entrevista, diz:

Fui inventando avós (...) Uma delas, eu chamava-lhe mesmo avó, era a Maria Lamas (...) Um dia, já eu era crescida, zanguei-me com toda a gente, bati com a porta e fui viver com ela para Paris. (...) acredito que aquilo que eu sou hoje, foi por influência dela. (<https://lifestyle.sapo.pt/fama/noticias-fama/artigos/alice-vieira-inventei-os-meus-avos>).

Alice Vieira pôde, assim, presenciar o emblemático maio de 1968. Na casa da prima-avó, aconteciam encontros com escritores como Pablo Neruda, Jorge Amado, Jorge Semprún, Nicolás Guillén e, sobre este período, Vieira afirma: “Digo sempre que aquele tempo que vivi em Paris foi a minha universidade” (Palma, Marques e Casinhas).

Lamas era bastante respeitada por seus trabalhos e resistência ao fascismo, tendo passado por três prisões infligidas pela PIDE, em Portugal (1949, 1950 e 1953). Tanto Lamas

como Vieira coordenaram ou colaboraram em suplementos infantis de jornais e revistas. Lamas para *O Pintainho*, *O Reino dos Miúdos*, nos anos 20, e *A Joanelinha*, nos anos 30, e Vieira no suplemento “Juvenil” do *Diário de Lisboa*, entre 1968 e 1970, e o suplemento “Catraio” do *Diário de Notícias*, nos anos 1970.

No contexto sócio-político de Lamas, os anos 30 e 40 do século XX, esperava-se que as crianças e jovens das obras ficcionais fossem obedientes, estudiosas e (até mesmo) trabalhadoras; já as de Vieira, gestadas a partir dos anos 70, colocam-se como sujeitos pensantes e contestadores. Temos crianças, e principalmente meninas, no meio urbano, com autonomia e espaço para questionar e discordar dos adultos.

Alice Vieira vai viver com sua prima Maria Lamas, em Paris, desiludida que estava de sua relação amorosa com Mário Castrim, motivo que também a traz de volta a Lisboa, em 1968. Sobre este período, e o que carregou consigo, Vieira nos conta:

Qualquer coisa que levasse um bocadinho do meu país. E enfiei na mala um livro de poesia do Herberto Helder, *A Colher na Boca*. Era um volume de capa branca, apenas com as letras do título ao meio – ou assim eu o recordo, à distância destes anos todos. Não me lembro, confesso, do nome da editora. E posso dizer que aqueles poemas foram a minha salvação. Aí eu entendi como a língua cria laços que muito dificilmente se apagam. E como as palavras nos prendem, e nos ajudam a sobreviver. Sozinha, no meu minúsculo quarto da Rue Cujas, em Paris, nem sempre os dias eram fáceis. (Vieira, 2011).

Vieira conta onde estava em 1974, quando eclodiu a Revolução portuguesa, e como foram aqueles dias:

Na noite de 24 para 25 de Abril estava no Coliseu a ouvir a Traviata, com o Alfredo Kraus. E o Kraus depois até me disse, quando o entrevistei anos depois: “Os primeiros cravos da vossa Revolução foram para mim!” As pessoas atiravam-nos para o palco... [Risos] Depois do espetáculo vim para casa. Não sabia o que se estava a passar. Nem desconfiava. Até que houve uma tia minha – que tinha muitas insónias e ouvia rádio a noite inteira – que me disse que tinha acontecido qualquer coisa. O nosso medo naquela altura é que fosse um golpe de direita – que era o que se estava a preparar. Fui logo com o Mário [Castrim] a correr para o jornal. Isto é verdade: entre o dia 25 de Abril e o 1.º de Maio não me lembro de ter havido noite e dia, de ter vindo a casa, não

me lembro de nada disso. Foi um dia só. Só me lembro daquela loucura de tentar procurar saber o que é que se passava. (...) Foi uma época como nunca vivi outra. (Palma, Marques e Casinhas).

A esperança e o otimismo, que notamos na vida e obra de Lamas, parecem ter sido transmitidas, como uma herança, para a vida e obra de Vieira. Ambas não se autoproclamam feministas, mas através das causas defendidas ao longo da vida e da obra, podemos identificá-las como representantes de um feminismo tácito. Os discursos presentes em entrevistas e a ideologia que depreendemos das obras ficcionais, revelam tendências para a busca pela diminuição de injustiças de gênero e a valorização do trabalho feminino.

A respeito da ausência de mulheres no jornalismo, quando iniciou na profissão, Vieira relata: “(...) eu entrei para o jornal [Diário de Lisboa] em 61, quando eu tinha 18 anos, (...) quando eu entrei, havia uma mulher, não havia mais ninguém! Eu quando entrei para o Diário de Notícias em 75, éramos quatro mulheres! (...) Era uma profissão de homens.” (Vieira, 2019).

Alice Vieira é uma das escritoras portuguesas mais traduzidas e divulgadas no estrangeiro: várias obras suas fazem parte da selecção de obras notáveis para crianças e jovens elaborada pela Biblioteca Juvenil Internacional de Munique. Vieira avalia que há poucos escritores em Portugal a escrever para adolescentes e jovens adultos, o que causa uma lacuna na formação leitora pois, em geral, afirma Vieira, salta-se da literatura infantil para o clássico Eça de Queirós, por exemplo.

Lygia Bojunga vai residir em Londres, em 1982, porque casou-se com Peter, cidadão inglês. Tanto Vieira como Bojunga revelam terem tomado consciência do apego que possuíam à Língua Portuguesa, suas línguas maternas, a língua da expressão escrita, tão cara às duas, a partir da experiência de morar em países que falavam outras línguas. A respeito da mudança para a Inglaterra, Bojunga declara:

(...) foi lá que eu compreendi por inteiro que o escritor é cidadão da sua língua; comecei então a alternar o meu tempo de Londres com o meu tempo de Rio; mas não ouvir a minha língua foi ficando uma penalidade cada vez maior, então fui esticando cada vez mais o meu tempo de Rio (...)  
(<http://www.casalygiabojunga.com.br/pt/lygiabojunga.html>).

Em 1990, Alice Vieira deixou o jornalismo para cuidar da saúde: fez uma mastectomia em decorrência de um cancro. O médico disse-lhe que teria apenas mais dois anos de vida, situação a que a autora sempre se refere com muito sentido de humor, diante do erro da previsão do médico.

Vieira questiona o fato de seu primeiro romance escrito, *Rosa, minha irmã Rosa*, ser o mais lido, uma vez que, segundo a autora, retrata crianças cuja principal brincadeira é a troca de cromos, ou seja, vivem num mundo pré-internet e jogos eletrônicos. Por outro lado, a autora pondera que a universalidade que está posta na trama, de uma criança que espera a chegada de um irmão e se sente insegura com o fato é algo da experiência humana que continua a fazer sentido, passadas estas décadas desde o lançamento da obra, e também em diferentes culturas.

A concepção da relação que o autor pode manter com seus leitores, entre Vieira e Bojunga, é radicalmente diferente. Enquanto a primeira é dada a conversas presenciais, uma agenda extremamente intensa de visitas a instituições, participação em eventos, escrita quase diária em redes sociais e até troca de cartas, a segunda acredita que a distância, a reclusão e até o mistério que se cria, diante desta postura, favorece a criação do laço com as obras literárias, e não com o escritor em si, o que para ela é mais frutífero. Vieira relata que chega a manter correspondência por dez anos, com um mesmo leitor, e que são “estas vozes” que a alimentam e, de certo modo, justificam a fala “esta personagem sou eu, só que com outro nome”, que muitas vezes ouve, da parte de seus leitores (Universidade aberta, 2001).

### **CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA, SELEÇÃO DO *CORPUS* ENQUADRAMENTO TEÓRICO**

Ingressei no programa de Modernidades Comparadas disposta a estudar autores e artistas que até o momento não conhecia, bem como desenvolver trabalhos acadêmicos envolvendo diferentes linguagens artísticas. No entanto, no decorrer do percurso das disciplinas, reaproximei-me da literatura para crianças e jovens, área de estudos a qual eu já havia me dedicado, principalmente como mediadora de leitura e contadora de histórias, em diferentes projetos, no Brasil, além de atuar na formação de professores neste campo de estudos.

Decidi que gostaria de trabalhar com a obra da autora brasileira Lygia Bojunga, autora que conheci já adulta, na licenciatura em Pedagogia, motivada pelas temáticas e estilo literário da escritora, em suas obras endereçadas a crianças e jovens. Após algumas leituras de autoras portuguesas, cheguei à conclusão de que Alice Vieira seria a outra autora com a qual iria trabalhar, por abordar temáticas semelhantes às de Bojunga, endereçando-se também ao público infantojuvenil. O fato de ambas desenvolverem uma escrita bastante coloquial, poética, com humor, para tratar de questões humanas profundas, incentivou-me à pesquisa. O fato de serem contemporâneas reforçou a escolha. O reconhecimento que possuem em seus países, pelo público leitor e pela crítica, com muitos prêmios ganhos e traduções, nos dois casos, também foram pontos que reafirmaram minha escolha.

Eneida Maria de Souza, no ensaio “Literatura Comparada – O espaço nômade do saber”, destaca a possibilidade do “convívio com a diferença” (1994, p. 24), no campo dos estudos comparatistas. Susan Stanford Friedman, logo no título de seu ensaio, lança a pergunta “Porquê não comparar?” e mais adiante complementa “A identidade requer uma semelhança na diferença, e uma diferença na semelhança – numa palavra, requer a comparação.” (2018, p. 69). A autora, que já realizou um estudo comparatista do romance gráfico *Persépolis*, de Marjane Satrapi, com *Três Guinéus*, de Virginia Woolf, alerta principalmente para aqueles que se opõem às comparações: “A comparação trans-histórica e transcultural possibilita a produção de uma teoria feminista cosmopolita que tem por base uma noção alargada do arquivo da escrita feminina.” (*idem*, p. 72). É em busca dessa visão alargada que realizaremos aqui a comparação entre os romances infantojuvenis das duas autoras.

Na pós-modernidade, sobre a qual refletiu o filósofo Jean-François Lyotard (1924-1998), no seu estudo pioneiro, denominado *Le condition posmoderne*, editado pela primeira vez em

1979, observamos a ênfase nos caminhos únicos, individuais, que podem ser trilhados tanto por artistas como pelas obras, em detrimento dos projetos coletivos, escolas e vanguardas, que tanto mobilizaram a modernidade (1984). É neste viés que encaramos as produções de Bojunga e Vieira, bem como a trajetória de suas personagens, ligadas por questões do universo feminino. Distantes do campo das grandes narrativas ou de personagens grandiosas, circulamos, portanto, no universo destas meninas, protagonistas comuns, resistentes diante de barreiras sociais, políticas, econômicas e culturais. As autoras abordam questões quotidianas, que interferem agudamente no forjar da identidade, através das relações humanas interpessoais e nas instituições. Em diversos romances e novelas que compõem o *corpus* desta investigação nos vemos diante de narrativas que se constroem por fragmentos, que convocam o leitor ao preenchimento dos sentidos, a fim de que compreenda todo o significado da obra, em suas múltiplas focalizações.

Produzi ensaios para as disciplinas cursadas no programa de doutoramento, entre 2017 e 2018, sempre me valendo da análise através da Literatura Comparada, ao princípio utilizando uma obra de Lygia Bojunga e uma obra de Alice Vieira, a partir de determinados eixos, tais como: a formação da identidade feminina adolescente no contexto de heterotopias como o teatro e o circo; as desigualdades de gênero, o desejo e o questionamento dos poderes falocêntricos, na vida de meninas adolescentes. Entre fim de julho e princípio de agosto, realizou-se o XV Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), na cidade de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, no qual fiz a comunicação “Raquel, de Lygia Bojunga e Maria, de Alice Vieira - adolescentes atuando para a construção de um mundo menos desigual”.

Em setembro de 2018, participei do Encontro de Jovens Investigadores em Literatura Comparada, promovido pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto com a comunicação “Meninas entre o teatro e o circo – Estudo comparativo de *Meia Hora para Mudar a Minha Vida*, de Alice Vieira, e *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga”.

Fui aprofundando meus conhecimentos sobre a literatura produzida pelas autoras e ampliando então a comparação, valendo-me de conjuntos de obras de cada uma delas, para a produção de ensaios que foram apresentados em comunicações e eventos acadêmicos. Em abril de 2019, no 2º Simpósio de Jovens Investigadores em Literatura para a Infância e Juventude, promovido pela Universidade de Aveiro, apresentei o pôster e a comunicação intitulados “Experimentos de identidade em diferentes linguagens artísticas nas obras literárias de Lygia Bojunga e Alice Vieira”. No XVI Congresso da ABRALIC, realizado em Brasília, em julho de 2019,

fiz a comunicação “Para além das ditaduras: resistência e resiliência na literatura infantojuvenil de Lygia Bojunga e Alice Vieira”. Ainda sobre a presença da ditadura na obra das autoras escrevi o artigo “Ressonâncias de ditaduras na literatura infantojuvenil: Lygia Bojunga no Brasil e Alice Vieira em Portugal”, para a Revista *Diacrítica*, do Centro de Estudos Humanísticos, da Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho. A partir das perguntas e reflexões surgidas nos encontros acadêmicos, e também na revisão por pares pela qual passou o último artigo aqui destacado, fui refinando minha pesquisa, aprofundando temáticas e análises.

Como argumenta Walter D. Mignolo, um dos principais pensadores do pensamento decolonial, em seu artigo “Sobre a comparação: quem compara o quê e porquê”, serve a comparação para “melhorar o entendimento (...) da narrativa ficcional, do trabalho de dois ou três autores, ou as trajetórias de um gênero literário.” (2017, p. 21). Sendo Lygia Bojunga e Alice Vieira escritoras, contemporâneas, mulheres, que produziram e continuam a produzir suas obras em Língua Portuguesa, sendo muitas delas endereçadas ao público infantojuvenil, instigou-me a possibilidade de aprofundar a análise do trabalho das artistas sob a metodologia comparatista. Embora estabeleçamos semelhanças e diferenças entre os trabalhos das autoras, como alerta Mignolo, buscamos uma perspectiva relacional nas análises, sem deixar de considerar os contextos geopolíticos nos quais as obras surgem.

Em agosto de 2019, visitei o Sítio Boa Liga, projeto cultural-educativo mantido pela Fundação Casa Lygia Bojunga, na cidade de Petrópolis, Itaipava, Pedro do Rio, no estado do Rio de Janeiro. Infelizmente, no decorrer desta pesquisa, em virtude dos constrangimentos impostos pela pandemia de COVID 19, o projeto, que acontecia neste espaço, deixou de funcionar. O relato da visita que realizei vem anexo à tese, assim como uma edição de excertos das passagens mais significativas da entrevista que fiz com Alice Vieira, em dezembro de 2019, em Lisboa.

Em março de 2020, estive no Colóquio Internacional Ver/Rever a Escrita de Mulheres (1926-1974), organizado pela Universidade Nova de Lisboa, apresentando a comunicação “Maria Lamas e Alice Vieira em diálogo”, tendo minha participação contado com apoio do projeto “Womanart, Mulheres, Artes & Ditadura”, coordenado pela professora Ana Gabriela Macedo desenvolvido pelo grupo de investigação GAPS (Gênero, Artes e Estudos Pós-Coloniais). A participação nos seminários do grupo, ao longo de toda a pesquisa, alimentaram minhas reflexões e estudos para a feitura da tese.

A seleção do *corpus* da pesquisa demandou uma leitura de todas as obras das escritoras pesquisadas, destinadas a jovens leitores. O primeiro critério que nos veio à tona foi de base



narratológica – já que optámos por centrar a nossa atenção na categoria das personagens – ou seja e em concreto, o de meninas adolescentes protagonistas. Notamos também, de maneira muito forte, questões identitárias em obras em que temos meninos protagonistas, e estas vieram a se integrar ao *corpus*, mesmo porque há uma série de figuras femininas, como mães, tias, avós e professoras, que gravitam em torno destas personagens masculinas e amparam, de maneira fundamental, a construção da identidade destes elementos. O conjunto da pesquisa engloba trinta obras, quinze de Bojunga e quinze de Vieira, editadas entre os anos de 1972 e 2012. Refinei, então, a seleção com os seguintes critérios: narrativas médias e longas, endereçadas a crianças e jovens, com protagonistas crianças ou adolescentes, que tratam da formação da identidade, de questões de gênero, das ditaduras ou temas fraturantes, como a morte, famílias disruptivas, o suicídio e a violência sexual. Um livro de memórias de Vieira que dialoga com passagens de suas obras ficcionais também foi selecionado, por nos permitir identificar a ficcionalização de passagens da vida da autora em suas obras literárias. Um texto dramático de Bojunga também compõe o *corpus*, por tratar-se de uma adaptação de um texto narrativo que já havia sido escolhido para ser analisado. Cada obra passou por uma primeira leitura corrida, uma segunda leitura na qual produzi fichamentos e apontamentos de análises possíveis, já vislumbrando diálogos entre obras e temáticas. Por vezes, uma terceira leitura parcial foi feita, para aferição mais aprofundada de certos aspectos e passagens. Elaborei uma tabela, com todas as obras analisadas, que apresento anexa à tese, numa versão sintética, em busca de uma visão ampla e para facilitar a identificação de possibilidades comparativas dentro do *corpus*. Esta tabela deu origem a uma outra, também anexa, na qual enumerei os temas fraturantes presentes nas obras, a fim de perceber recorrências, aproximações e distâncias entre as narrativas.

As entrevistas dadas por Bojunga e Vieira, ao longo de suas vidas, foram vistas e/ou lidas pelo menos duas vezes, uma ao início da pesquisa e outra já no final, na altura da redação da tese. Este processo permitiu-me ter uma visão geral, no princípio de meus estudos, sobre as concepções das autoras a respeito de seus trabalhos, a produção literária para a infância e juventude, suas trajetórias e, já perto da conclusão do trabalho, rever e complementar certos dados específicos.

O referencial teórico foi sendo construído desde o início e ao longo do percurso da pesquisa, com autores que tratam do conceito de identidade como Stuart Hall, Wolfgang Iser, Rosi Braidotti e Daniela di Cecco. Sob os referenciais da Literatura Comparada, amparadas em aportes de Walter D. Mignolo, Susan Stanford Friedman e Eneida Maria de Souza, buscamos o diálogo

entre as obras das autoras, identificando pontos de contato e distanciamento, além de contextos sociais, econômicos e políticos específicos dos países de origem das obras, que tangenciam as ficções produzidas, ao longo deste recorte de quarenta anos. Do campo da filosofia, sobre os constrangimentos impostos ao corpo, valemo-nos dos estudos de Michel Foucault e de Tzvetan Todorov, para pensar sobre os sistemas opressores. No campo dos estudos feministas e de gênero lançamos mão dos escritos de Virginia Woolf, Adrienne Rich, Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral. No terreno dos estudos literários buscamos diálogos com Mickhail Bakhtin, Roland Barthes, Paul Ricoeur, Julia Kristeva, Sandra Beckett, Zohar Shavit, Vítor Manuel de Aguiar e Silva e Antonio Candido. No que toca à história da literatura para infância e juventude, em Portugal, estão presentes Natércia Rocha, José António Gomes, Sara Reis da Silva, Ana Margarida Ramos e Francesca Blockeel no Brasil, Nelly Novaes Coelho, Laura Sandroni, Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Diana Navas e Eliane Debus. Quanto aos estudos culturais e pós-coloniais, convocamos autores como Gayatri Spivak e Walter D. Mignolo.

Entre agosto de 2018 e novembro de 2020, realizei sete sessões de oficinas de escrita criativa sobre igualdade de gênero a partir da apreciação de excertos das obras das autoras que são objeto desta pesquisa. O relato destas atividades encontra-se anexo à tese.

Sendo assim, as obras literárias das autoras que fazem parte desta investigação foram analisadas segundo as seguintes linhas e concepções: os estudos comparatistas, numa perspectiva cosmopolita e identitária; os estudos feministas e de gênero, no sentido de libertação, emancipação e empoderamento, principalmente das meninas-personagens-protagonistas; e os estudos decoloniais, num propósito crítico de libertação do pensamento repressivo, hierarquizado e redutor. Consideramos que muitos dos referenciais teóricos por nós selecionados, proveniente dos estudos culturais, feministas e de gênero, por exemplo, não costumam estar associados às pesquisas da literatura infantojuvenil. Isto deu-se por uma estratégia metodológica, por tais referenciais nos parecerem extremamente pertinentes, ao permitirem olharmos para as obras literárias, o universo que abordam e suas personagens, a partir destas lentes específicas, que fazem parte do mundo contemporâneo.

No processo de redação da presente tese, reorganizei os textos inicialmente produzidos como artigos, incorporando novas leituras, referências, cruzamentos e análises, buscando, então, um sentido de conjunto, conforme os diferentes capítulos determinados no índice.

## **CAPÍTULO 4 – PARA ALÉM DAS DITADURAS: RESISTÊNCIA E RESILIÊNCIA NA LITERATURA INFANTOJUVENIL DE LYGIA BOJUNGA E ALICE VIEIRA**

Cala a boca já morreu  
Quem manda na minha boca sou eu  
Ditado popular

No avanço de certas correntes políticas, nesta segunda década do século XXI, assistimos a tentativas de minimizar o que foi a ditadura no contexto brasileiro. Vemos a negação da expressão “golpe militar”, sendo substituída em determinados discursos pela palavra “movimento”; o apagamento do que foram as perseguições ideológicas, e até mesmo o elogio à tortura. Obras infantojuvenis que tratam do tema, e vinham sendo lidas e/ou mediadas em escolas desde os anos 80 do século XX, passaram a ser perseguidas, como *Meninos sem pátria* (1981), de Luiz Puntel. Assim, parece-nos ser fundamental trazer à tona, nos meios acadêmicos, nos currículos escolares de crianças e jovens, obras literárias que tratam do período ditatorial, tão recente e, por vezes, tão esquecido, a fim de que as gerações mais novas entrem em contato com este período histórico do passado recente e tome consciência das iniciativas de ataque à democracia que têm vigorado, nos tempos atuais.

O filósofo e crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov, em *Em face do extremo*, afirma que  
Os defensores do totalitarismo escolhem alguns segmentos do passado e ocultam todos os outros; seus inimigos combatem essa escolha e propõem uma outra em seu lugar. Se o fazem, é porque não pretendem apenas restabelecer o passado, mas também dele se servir de uma certa maneira, no presente. (1995, p. 282).

O autor nos aponta que os discursos sobre o passado histórico são alvo de disputas de poder, ainda mais em se tratando de períodos e passagens nos quais entram em cena questionamentos sobre a conduta ética e moral da humanidade.

As ditaduras e repressões parecem ter funcionado como impulsos para defesas de direitos nas obras das autoras eleitas para a presente investigação. A abordagem de temas fraturantes até então interditos, tais como a morte, perseguições políticas, o corpo, questões de gênero e o sexo na literatura para jovens, interligam-se com as proibições impostas pelos sistemas ditatoriais,

enfocadas no presente capítulo. No capítulo cinco, voltaremos a certos temas fraturantes que não foram aqui, no capítulo quatro, tão explorados.

No dicionário, encontramos as seguintes acepções para a palavra resistência, que aparece já no título do presente capítulo.

Resistência.

Nome feminino.

1. Ato ou efeito de resistir.
2. Qualidade do que é resistente.
3. Força com que um corpo reage contra a ação de outro.
4. Capacidade de uma pessoa de resistir a esforços físicos ou a contrariedades.
5. Recusa de submissão; oposição.
6. Aquilo que estorva ou dificulta; obstáculo.
7. Forma de repelir um ataque; defesa; reação.
8. *Figurado* ânimo; força; coragem.
9. *Figurado* teimosia.

(<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/resistencia>).

Quanto à palavra resiliência, temos:

“Substantivo feminino.

1. [Física] Propriedade de um corpo de recuperar a sua forma original após sofrer choque ou deformação.
2. [Figurado] Capacidade de superar, de recuperar de adversidades.”

(<https://dicionario.priberam.org/resiliencia>).

As duas palavras, resistência e resiliência, permitem-nos olhar para as obras literárias que iremos aqui abordar sob os diferentes enfoques que nos dão os dicionários. Parece-nos que tanto num, como noutro caso, temos a presença de um outro que age, obstáculo, podendo causar certa deformação. “Capacidade de resistir” e “Capacidade de superar” são expressões que nos saltam aos olhos, pois implicam em esforço ou habilidade do sujeito que resiste e supera uma dada situação adversa ou pressão para a submissão. É curioso que, em sentido figurado, resistência possa significar teimosia, acepção que pode vir a ser utilizada para desqualificar, por exemplo, os movimentos sociais de resistência, para quem tenha interesse nisso. Por outro lado, o choque aos

corpos, presente na definição de resiliência no campo da Física, torna-se dramático, quando estamos a tratar de, literalmente, corpos humanos sob a ação das torturas mais variadas, nos regimes ditatoriais.

Das oito obras de Lygia Bojunga analisadas neste capítulo, sete foram escritas e premiadas durante a ditadura militar brasileira. Convém lembrar a “incapacidade de leitura” dos censores, representantes dos militares no poder, sinalizada nos capítulos anteriores desta tese. O tratamento metafórico que a autora dá ao texto, explicitamente em cinco destas narrativas, utilizando inclusive personagens-animais, permite ampla comunicação com crianças e jovens. José António Gomes, Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva afirmam acerca da metáfora que,

Mais do que artifício retórico (...) funciona enquanto forma operativa de analogia, estabelecendo afinidades entre uma realidade (e um tempo) que a criança conhece e identifica facilmente e uma outra desconhecida, mais distante cronológica e afectivamente que, desta forma, se torna próxima e reconhecível. (2009, p. 38).

Alice Vieira, por seu turno, considera que: “para lá de nacionalismos balofos e patrioteirices descabidas, é preciso dar raízes às nossas crianças. Não se trata de lhes dar uma sucessão de nomes e datas, mas fazê-las interessar por um passado que é de todos nós” (Blockeel, 2001, p. 93). Neste sentido, no que trata ao 25 de Abril, por exemplo, a obra *Vinte cinco a sete vozes* (1999) traz à tona a data, em diversas perspectivas, para o universo de pré-adolescentes e adolescentes.

Abordaremos aqui alguns aspectos que nomeamos de “ressonâncias das ditaduras”, ou seja, certos ecos que identificamos na ficção das autoras, em diálogo com a realidade histórica. Parte dos estudos que apresentamos neste capítulo foram publicados em artigos, no Brasil e em Portugal (Zanete, 2019, 2020).

#### **4.1 – As ditaduras e seus modos de funcionamento representados na literatura para crianças e jovens nas obras de Lygia Bojunga e Alice Vieira**

Lygia Bojunga começou a carreira de escritora de obras infantojuvenis em 1972, no Brasil, em pleno governo ditatorial. Alice Vieira em 1979, cinco anos após a Revolução dos Cravos, de 1974, marco do fim da ditadura em Portugal. O sistema autoritário e a violência por ele empregada permeiam certas obras literárias das autoras, assim como nos apresentam formas de resistência e resiliência. Bojunga encontrou, na literatura infantil, brechas para tratar da ditadura e do

autoritarismo, “(v)alendo-se da ideia de que os generais não liam” obras deste gênero (Ramos & Navas, 2016, p. 60), como já apontamos anteriormente nesta tese, a partir de outras fontes. Todorov, ainda na obra aqui já referenciada, *Em face do extremo*, aponta que “(q)uando a história serve de ponto de partida para suas ficções, o poeta pode tomar liberdades com relação ao desenvolvimento exato dos fatos, mas para revelar a essência oculta (...)” (1995, p. 299).

Na investigação aqui desenvolvida, certos filmes serviram para compreender o modo de operação das ditaduras portuguesa e brasileira, constituindo-se, assim, como uma forma de apropriação do contexto histórico destes períodos, nas duas sociedades. O filme *48*, da cineasta portuguesa Susana de Sousa Dias, foi lançado em 2010. O documentário tem este nome, porque refere-se ao número de anos que durou o período ditatorial em Portugal. Apresenta pessoas que foram presas pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), a polícia política, responsável por perseguir e reprimir qualquer oposição ao regime. Os depoentes do documentário falam, em *off*, a partir de registros fotográficos deles mesmos, feitos enquanto estiveram aprisionados por questões políticas. Uma das depoentes destaca que o regime fascista, implantado em Portugal, obrigava as pessoas a viverem sob mentiras.

Na obra anteriormente citada, Todorov alerta que

(...) a obra de arte é também uma afirmação de valores, ela confirma, portanto, um envolvimento moral e político e a opção por esses valores só pode ser imputada ao artista: os fatos em si não detêm nenhum ensinamento, não são transparentes em relação a seu significado; é a interpretação que o artista dá que é responsável por esses julgamentos contidos na obra. (1995, p. 300).

É esta “interpretação do artista”, presente no filme de Dias, a que também está patente nas obras de Bojunga e Vieira, que iremos seguidamente analisar.

Em *O livro da avó Alice*, de 2010, Vieira escreve sobre o vivido: “Os anos sessenta foram tempos difíceis. De clandestinidades e segredos. De medos e telefones vigiados. De amigos que de repente nos batiam à porta, e que no dia seguinte partiam, sem deixar rasto.” (Vieira, 2016, p. 47). *Vinte cinco a sete vozes*, publicado em 1999, fala sobre a Revolução dos Cravos, a partir de sete diferentes pontos de vista e experiências. Um episódio vivido pela autora aparece ficcionalizado na obra literária. Vieira recebe em sua casa um jornalista, conhecido seu, que pede para ficar por ali apenas uma noite. Ela o acolhe com rapidez e ele estranha. “Eu peguei rapidamente numa mala que estava mesmo junto à porta e só lhe disse: (...) tenho de ir já para o

hospital ter a criança. A minha filha nasceu oito horas depois.” (Vieira, 2016, p. 47). Um outro episódio que Alice conta no livro de memórias, que se deu com seus filhos, logo após o 25 de Abril, aparece ficcionalizado em *A vida nas palavras de Inês Tavares*. A personagem Teodora, reivindicativa, diz que “ninguém devia ficar discriminado num presépio”, e então inclui nele figuras com cartazes: “Abaixo a Exploração das Mulheres! Salvem o Planeta! Os Animais São Nossos Amigos!” (Vieira, 2008, p. 133).

Alice Vieira aponta, em entrevista de 12 de agosto de 2021, ao Jornal de Mafra, que insiste em falar aos estudantes das muitas escolas que visita,

como era este país antes do 25 de Abril, coisas que eles não sabem, e eu esforço-me sempre muito por lhes contar, para que eles vejam o que têm pela frente. Estamos numa democracia, é certo, mas ela não está tão assegurada quanto poderíamos pensar. (<https://jornaldemafra.pt/2021/08/12/entrevista-alice-vieira-mulher-de-afetos-cidada-ativa-e-escritora-com-alma/>).

Maria Augusta Figueiredo, em dissertação de mestrado de 2006, ao falar sobre as obras literárias infantojuvenis que abordam a temática da ditadura, ressalta a importância destes livros:

Num gesto de pedagogia cívica, estas obras possibilitam, em nosso entender, preencher uma “lacuna” dos programas escolares que incluem o Estado Novo e a revolução de Abril naquela última parte, “à qual nunca se chega por falta de tempo”; embora todos concordem, cremos nós, que a escola não se pode eximir da responsabilidade de ‘ensinar’ Abril. (pp. 8-9).

O fato de se ter uma data-marco de comemoração do fim da ditadura revela uma consciência coletiva-social; o reconhecimento de que é valioso relembrar, a cada ano, o que ela representa, instaurando na História do país um marco, ou seja, um antes e um depois do 25 de Abril de 1974. No caso brasileiro, o fato de não se ter esta data, marco simbólico do fim do período ditatorial, celebrado no calendário com um feriado, parece enevoar, junto com uma série de outros fatores, o que representou o fim da ditadura, que se deu a 15 de março de 1985. Nesta data, tomou posse na presidência da República José Sarney, vice-presidente eleito indiretamente, que assumiu o cargo no lugar de Tancredo Neves, gravemente doente, e que veio a falecer em 21 de abril do mesmo ano.

A alegria que a Revolução dos Cravos instaura no país, em seus habitantes, pelo que representa, no próprio dia de seu acontecimento e pelos dias subsequentes, como celebração da

liberdade conquistada, inexistente na realidade brasileira, como relato coletivo de felicidade pelo fim da ditadura. Notamos esta alegria em fotos, obras literárias, tanto de potencial recepção infantojuvenil, como para adultos, filmes e no clima que se instaura pelo país, ano após ano, na data comemorativa.

Ao analisarmos os acontecimentos que encerraram o período ditatorial no Brasil, e trouxeram novamente a democracia ao país, verificamos que se tratou de um processo gradual, ao longo do tempo, e não em uma data específica, com um ponto de viragem, a instaurar um antes e um depois, bem definidos, como no caso português.

Podemos supor que a abordagem da história recente, com crianças e jovens, seja algo mais delicado, porque suscita posicionamentos diante dos fatos. Algumas feridas encontram-se ainda abertas, no caso brasileiro, com a ausência total de punição, por exemplo, àqueles que, comprovadamente, agiram nos aparatos policiais com expedientes de tortura e violência desmedida e injusta. Assim, um cenário tão polarizado ideologicamente como é o caso brasileiro, no presente, faz do tema “ditadura” algo bastante espinhoso. Como num cabo-de-guerra, os polos opostos, com um referencial mais à esquerda ou mais à direita, buscam ajustar os fatos e acontecimentos à sua visão do mundo. A pretensa neutralidade, reivindicada por alguns, é tarefa impossível. Sempre é preciso adotar um ponto de vista para a narrativa dos acontecimentos, e este foco escolhido nunca está isento de uma certa ideologia.

Como já destacamos no capítulo 1, a ditadura militar, no Brasil, prolongou-se por 21 anos, de 1964 a 1985, e em Portugal, por 48 anos, de 1926 a 1974. Os dois contextos são muito diferentes. As colônias portuguesas na África e a insatisfação dos cidadãos em relação às guerras coloniais fazem parte do contexto da Revolução dos Cravos. Desigualdades econômicas e sociais, guardadas as devidas proporções, estiveram presentes nas duas realidades. Em comum, os mecanismos para garantir o poder e domínio ditatorial e gerar o medo: perseguições, torturas, prisões, exílios e assassinatos.

Localizamos dissertações de mestrado que abordam as relações entre as ditaduras e a literatura produzida para crianças e jovens, no Brasil e em Portugal, como os trabalhos de Josenildo Morais, de 2011, defendido em Campina Grande, Paraíba, com o título *A literatura infantil como instrumento de denúncia da ditadura militar* e Maria Augusta Figueiredo, em 2006, em Lisboa, intitulado *O 25 de Abril na Literatura para crianças e jovens*. Morais, que analisa obras de Lygia Bojunga, Ana Maria Machado e Ruth Rocha, escreve “(...) fazendo uso de uma linguagem por excelência metafórica, os autores foram dando a conhecer sob o aspecto da ótica infantil a



repressão daquela época.” (2011, p. 13). Figueiredo destaca que “Interessava à política do Estado Novo incutir determinados valores morais formando cidadãos submissos, “trabalhadores dóceis”, e fiéis à máxima imposta pelo plano de acção doutrinária: “Deus, Pátria, Família”.” (2006, p. 26).

Ao olharmos para as obras aqui analisadas, notamos que a visão metafórica dos procedimentos impostos pela ditadura se encontra muito presente, por exemplo, em *A bolsa amarela*, *Angélica* e *A casa da madrinha*, de Bojunga. Temos animais que sofrem torturas, perseguições, e, resilientes, não cedem aos sofrimentos que lhes causam ao corpo, aos pensamentos e às ideias. Como argumenta o pensador francês Paul Ricoeur, “(...) uma metáfora não é um ornamento de discurso (...) diz-nos algo de novo acerca da realidade.” (Ricoeur, 1999b, p. 100). Parece-nos, pois, que as metáforas criadas por Bojunga buscam mesmo novos modos de se falar da realidade política, a um público nem sempre habituado a este tipo de discussão. E o autor continua: “Não devemos, então, concluir que a metáfora implica um uso tensivo da linguagem de maneira a apoiar um conceito tensivo de realidade? Quero com isto dizer que a tensão não é apenas entre palavras, mas reside na cópula da enunciação metafórica.” (Ricoeur, 1999b, p. 115). Na junção das tensões, das situações histórico-sociais reais às situações ficcionais criadas por Bojunga, reside a potência de suas obras, que se constituem em “metáforas vivas”, como defende Ricoeur, autor que aqui convocamos por aguçar nosso olhar para os recursos literários em jogo, na obra das autoras estudadas.

Em *A casa da madrinha*, além do Pavão, temos também a professora, no grupo de personagens perseguidos. Já em *O pintor* e *O meu amigo pintor*, encontramos um tratamento mais explícito e realista, que se dá entre humanos, sendo o artista perseguido pela polícia. Encontramos, ainda, o menino Cláudio, que tenta entender o que é uma “perseguição política”, e o síndico, agente delator. Bojunga cria um conjunto de personagens que, concretamente, persegue outros, e também enfatiza o modo “embaçado”, esquivo e opressor de funcionamento de quem persegue: um coletivo de pais na escola, alguém que rouba a mala à professora, o síndico, os policiais, cartas que somem. Podemos pensar, ainda, que esta “ausência de identidade” ou identificação de quem faz uma mala ou uma carta sumir favorece a não punição de atitudes abusivas, como no caso das torturas.

Nas obras de Alice Vieira, ganha força a dimensão realista e simbólica do que representou o fim da ditadura, por oposição ao sistema repressor que vigorava até então, expresso nas experiências de vida de pessoas comuns. Acontecimentos que parecem ganhar força, porque, para além de serem pertencentes à experiência de um indivíduo, remetem a um coletivo que o

sujeito representa. Assim, o vivido por uma professora, por uma adolescente, por uma mãe, um pai ou uma avó, representa toda a sociedade portuguesa, como que ali ficcionalmente ressituada, na obra literária, se focarmos sobre ela uma lente de aumento. Ricoeur argumenta:

O texto enquanto todo e enquanto totalidade singular pode comparar-se a um objecto que é possível ver a partir de vários lados, mas nunca de todos os lados ao mesmo tempo. Por conseguinte, a reconstrução do todo tem um aspecto perspectivístico semelhante ao de um objecto percebido. (1999b, p. 123).

É na sobreposição destes ângulos de visão que vamos captando os diferentes pontos de vista sobre o que foram as perseguições e o autoritarismo na ditadura portuguesa, por meio da ficção de Alice Vieira.

A tensão entre pais que não querem que se trate de política na escola e professores que insistem em tratar do tema está presente, tanto no Brasil, como em Portugal, como podemos conferir em certas situações polêmicas que vêm à tona nos meios de comunicação, de tempos em tempos. Esta tensão, entre a escola e a comunidade, também é retratada em diversas obras das autoras, que revelam negociações de que tipo de escola e educação querem as personagens nas realidades retratadas (e, por consequência, a sociedade em geral): mais crítica e libertária ou mais conservadora e tradicional? E, então, nos perguntamos: como tratar de história sem tratar de política? As tensões sociais conduziram muitos dos acontecimentos que aqui destacamos. Notadamente, a luta por uma sociedade mais livre e democrática e não de um pensamento único. A dimensão política não pode ser deixada de fora, pois refere-se, muitas vezes, ao nó que, desfeito, faz a história andar. O que talvez devamos enfatizar, enquanto sociedades democráticas, seja o papel da escola em debater ideias políticas e analisar os fatos, contribuindo, assim, para a formação de cidadãos críticos, engajados, e não alienados das questões políticas de seu país.

A luta pela liberdade de pensamento e de expressão é algo que nunca termina. Exige sempre persistência, resistência e resiliência; três palavras que se nos colocam hoje, para além da rima, como palavras-irmãs, que precisam sempre ser trazidas à tona, atualizadas, a fim de que as forças repressoras e ditatoriais não venham novamente a tomar força e predominar no curso da história, como temos visto acontecer, em muitos países.

Em entrevista que nos deu em dezembro de 2019, Alice Vieira nos contou das intervenções da censura que houve, no *Diário de Lisboa*, jornal em que trabalhava, por ocasião da visita do Papa Paulo VI, em Portugal, no ano de 1967. Ele havia se reunido com os representantes

das colônias africanas que lutavam por liberdade e, por isso, tudo o que dizia respeito à sua visita a Fátima foi riscado pelos censores. Já em outra entrevista, de 2017, a Palma e Casinhas, Vieira conta que os “jovenzinhos poetas” do suplemento Juvenil, que sofriam cortes dos censores, “de alto a baixo” eram, por exemplo, Hélia Correia (1949-) e Jorge Silva Melo (1948-), que “escreviam muito bem sobre o que realmente se passava.” (<https://observador.pt/especiais/alice-vieira-a-minha-gargalhada-e-que-me-ajudou-a-sobreviver-estes-anos-todos/>)

Professores, jornalistas, escritores e artistas são perseguidos, porque são agentes sociais que promovem consciência crítica, em detrimento da alienação e da manipulação perpetrada pelos sistemas opressores.

Tanto as trajetórias de vida das escritoras que aqui analisamos, como suas obras e personagens, nos colocam em contato com sujeitos resistentes e resilientes que, apesar de todos os reveses, desde os anos 1970 até hoje, continuam a agir pela liberdade e contra as perseguições e os cerceamentos de caráter políticos e/ou ideológicos. As obras literárias e as autoras, com suas narrativas, alargam nossos horizontes. Como diz Ricoeur, “O que liga o discurso poético é, pois, a necessidade de trazer à linguagem modos de ser que a visão ordinária obscurece ou até reprime.” (1999, p. 107).

#### **4.2 – A tortura, o medo, a família, o papel da mulher e dos filhos**

A cegonha *Angélica*, da obra de mesmo nome, de Lygia Bojunga, lançada em 1975, deprime-se e não aceita viver sob a mentira de que são estes pássaros que trazem os bebês ao mundo. Enfrenta o poder repressivo representado pelo pai e pela família. O pai fala: “Nossa família não vai mudar e daqui não vai sair nenhuma verdade. Sou o chefe da casa: falei, tá falado.” (Bojunga, 1995, p. 74). O pai, macho, se coloca como autoridade inquestionável na manutenção da vida da família na mentira. Como chefe patriarcal, cabe a ele a palavra final sobre o que a família deve pensar, dizer, e como deve viver. Os irmãos de Angélica, que assumem a mentira imposta pela tradição familiar, respondem com violência quando são questionados.

Remetendo-nos aos filmes com a temática da ditadura que visionamos para este estudo, voltamos aos depoentes do filme *48*, anteriormente citado, que destacam que, durante a ditadura, vivia-se a falar baixo, mesmo dentro de casa, com medo de espionagens. Este apelo, para baixar o volume da voz, com o receio de que alguém estivesse em vigilância, aparece com força no excerto que vem logo abaixo, de *Angélica*. O texto de Bojunga nos faz lembrar também das torturas

e técnicas utilizadas pelos aparelhos repressivos, para fazer com que as pessoas assumissem como verdadeiras declarações falsas, porque já não suportavam mais a dor física, corporal.

Lume: Na hora do recreio a filha da Dona Ema disse que é mentira: que a gente não traz bebê nenhum pro mundo.

Todos: Psiu!!!

Pai: Fala baixo, menino!

Vô: E o que é que você disse?

Lume: Eu dei tanta bicada nela que ela acabou dizendo pra todo o mundo que eram as cegonhas que traziam os bebês, sim. (Bojunga, 1995, p. 62).

Na obra *A Bolsa amarela*, de Bojunga, editada pela primeira vez em 1976, temos um galo, personagem inventado pela protagonista Raquel, desgostoso por ver todas aquelas galinhas dependentes das ordens e opiniões dele. É denunciado por elas, ao dono do galinheiro, pelo fato de querer outro tipo de vida, com “todo mundo dando opinião”. O galo é torturado e intimado a ser como seus antepassados. Bojunga cria um “carretel de linha forte” (s/d., p. 96) para amarrar os pensamentos, que faz com que um outro galo só queira brigar, e não seja capaz de pensar mais nada além disso.

Em *Rosa, minha irmã Rosa*, de Vieira, a menina Mariana, de dez anos, narra aos leitores todas as emoções e angústias que tem enfrentado com a chegada de uma nova irmã. Em diversas passagens, contrapõe o modelo de relacionamento de sua família, consideravelmente dialógico, com o modelo de sua melhor amiga, Rita, que chega a apanhar dos pais por motivos bastante fúteis. Mariana, reflexiva, perspicaz e sensível, conclui até: “Nunca falei nestas coisas à Rita, mas penso que é medo que ela tem do pai, e não respeito, como pensa a avó Elisa.” (Vieira, 2004, p. 14). Com tal distinção, Vieira desperta no leitor a diferença entre as duas palavras e o que elas provocam, nas relações. A palavra medo aparece diversas vezes na obra. Mariana está sempre contrapondo o que pensa e a vida que leva, aos valores dos pais e à vida de suas avós e avôs, num passado não muito distante. As palavras “ditadura” ou “opressão” não são mencionadas por Vieira, mas podemos ler nas entrelinhas que certas situações e atitudes fazem parte do contexto português pré 25 de Abril, no qual viveram os antepassados de Mariana. Ela reflete sobre o que é levar uma vida em repressão: “Como deviam ser tristes as meninas do tempo da avó Elisa, com tantos exames, reguadas, medo do professor, e sem poderem ao menos assobiar...” (*idem*, p.

34). A Avó Lídia, que tinha onze irmãos e apanhava quando fazia asneiras, aconselha à neta: “(...) a gente nunca deve ter medo de ninguém, Mariana, nunca.” (*idem*, p. 38).

Os questionamentos que faz Mariana, sobre a família, seriam censurados no ideário estadonovista. Ao falar de primos distantes, ela diz: “E acho que ninguém me pode obrigar a gostar deles só pelo facto de serem da minha família.” (*idem*, p. 16). E, nalgumas páginas adiante, a protagonista-narradora pensa: “Neste momento ainda não sei se a minha irmã que nasceu há quatro dias vai pertencer à minha família.” (*idem*, p. 18). Diante da imensa cumplicidade que tem com a amiga Rita, ou a incompatibilidade com a tia Magda, Mariana reflete sobre as afinidades e a falta delas, com os amigos que elegemos para estar perto de nós e a família, que nos é imposta, sem qualquer escolha.

A valorização da infância é tanta que provoca certas inversões do que era o padrão até então. Na visão de Mariana, são os filhos que ensinam os pais a serem pais. Esta inversão geracional, no que diz respeito às aprendizagens da vida, seria impensável nos modelos tradicionais de família recomendados pelo salazarismo: “Que isto é assim mesmo: se não formos nós a educar os nossos pais, quem é que os educa? Se não formos nós a ensinar-lhes certas coisas, quem é que os ensina? Meu Deus, como os meus pais estão necessitados de lições minhas!” (*idem*, p. 99). Como escreveu a estudiosa Maria da Natividade Carvalho Pires, sobre estas múltiplas vozes e pontos de vista na obra de Vieira, “Um dos campos em que a *polifonia* mais se manifesta é em relação às *estruturas familiares*.” (2005, p. 238).

Este enquadramento da criança num certo modelo familiar e as dificuldades destas relações também estão presentes em *Bojunga*. Ao assumir o ponto de vista da criança ou adolescente, dando-lhes o papel de narradora crítica, as autoras convocam-nos para este outro olhar para e sobre as relações intergeracionais. Os adultos, representados por pais, mães, tias, avós e avôs, com seus valores e discursos, instauram o contraponto à voz principal das personagens, mais jovens.

Em *Angélica*, de *Bojunga*, nos deparamos com vários modelos de família. A personagem principal, uma cegonha, consegue convencer os familiares de que precisa afastar-se deles e de seu modo de vida – mentiroso –, para conseguir viver. O modelo machista, militar, aparece nas falas e no modo como o pai se relaciona com os outros membros da família. Enquanto Angélica voa rumo ao desconhecido, o pai recomenda que os filhos se despeçam da irmã “(...) sem algararra. Em ordem. Em fila. Cantando e marchando.” (*Bojunga*, 1995, p. 84). Este modelo

militar era típico das escolas brasileiras durante a ditadura, e também do modo de ação da Mocidade Portuguesa.

O avô de Angélica admira a coragem da neta em tomar as rédeas do próprio destino e dar um basta à mentira de que são as cegonhas que trazem os bebês ao mundo. Ele dá a ela um botão, para abotoar bem as ideias. Ele serve para ter coerência na vida, vem sendo passado como herança, de geração em geração, desde o avô do avô, sem que seja usado. Angélica pergunta: “Porque é que vocês nunca quiseram usar?” E o avô responde: “É que... bom, Angélica, quer dizer... é a tal história: pra gente abotoar as idéias bem abotoadas a gente tem que ter coragem e deixar de fingir o que não é.” (*idem*, p. 83). Este ciclo de repetição da vida em mentira começa a mudar com os questionamentos e decisões de Angélica. Sua atitude influencia os irmãos, já no fim do romance, que percebem que há outros modos de vida possíveis. “Lux contou que depois que Angélica foi embora ele começou a pensar.” (*idem*, p. 112). O mesmo se deu com os irmãos Luva e Luís, que também estão “mudando”. Não podemos deixar de salientar que, a dois terços da trama decorrida, Lux havia dito à irmã: “Não fica chateada, não, Angélica. Olha: se a gente mente sempre a mesma mentira ela acaba ficando com cara de verdade.” (*idem*, p. 75). Este texto é bastante próximo da frase cunhada pelo líder da propaganda nazista, na Alemanha, Joseph Goebbels, que diz que “uma mentira repetida mil vezes torna-se verdade”. (<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2020/01/17/braco-direito-de-hitler-goebbels-era-ministro-da-propaganda-do-nazismo.ghtml>).

Lutero, irmão de Angélica, revela os privilégios restritos aos que estão no poder, no comando ditatorial: “(...) é por causa dessa mentira que a gente vive bem, que a gente ganha presente, que todo o mundo nos respeita (...)” (Bojunga, 1995, p. 70). O respeito e as mentiras se estabelecem pela força, imposição, reincidência e escamoteamento da verdade. A realidade, instituída e falseada pelos sistemas ditatoriais, vai caindo, no despertar das consciências.

Em *Chocolate à chuva*, obra de Alice Vieira lançada em 1982, a menina Mariana, protagonista de 13 anos, está num acampamento com amigos. Lá, a amiga Sofia conta, sobre a mãe e o pai:

- (...) Ela e o meu pai tinham que ir entregar uns papéis importantes e uns jornais a casa de umas pessoas, e estavam com medo que a polícia os apanhasse.
- A polícia? – admirou-se o João, que até ali não abrira a boca.
- Claro, isto foi muito antes do 25 de Abril, seu burro! (...)

Mas a Sofia já continuava:

– A polícia já uma vez lhes tinha mandado parar o carro para o revistar, de maneira que não podiam arriscar-se a ir nele. Mas como também já lá tinham ido a casa fazer uma busca de manhãzinha, não podiam lá ter esses papéis e os jornais por muito mais tempo. Então, não tiveram outra solução: meteram aquilo tudo debaixo do colchão do meu carrinho de bebé, puseram-me a mim por cima, e lá foram comigo rua fora, como se me levassem calmamente a passear até casa de amigos. (...)

Não sei porquê, tenho cá uma sensação de que todos teriam acreditado mais depressa na louca história de aquele parque estar infestado de espiões do que na história da Sofia. Porque, na maior parte dos casos, acreditar na verdade é bem mais difícil do que acreditar no fingido. (Vieira, 2012, pp. 50-51).

Esta curta história de resistência é escrita com leveza e humor, numa obra que não trata especificamente da ditadura ou do 25 de Abril, mas que traz às crianças leitoras o relato de expedientes utilizados, no quotidiano, para driblar as perseguições policiais. Dá ao leitor a dimensão de que “uns papéis importantes e uns jornais” bastavam para tornar alguém alvo de perseguição. Chama nossa atenção o fecho da autora para o episódio, que é também o fecho do capítulo, que parece ficar a ressoar: “na maior parte dos casos, acreditar na verdade é bem mais difícil do que acreditar no fingido” (Vieira, 2012, p. 51), que reforça certas correntes do presente que insistem em desacreditar das perseguições ideológicas e torturas, vigentes nos períodos das ditaduras.

Ricoeur nos fala dos “símbolos”, “as imagens que dominam a obra de um autor”, “ou as figuras persistentes dentro das quais toda uma cultura se reconhece a si mesma”, “ou ainda as grandes imagens arquetípicas que a humanidade enquanto todo – ignorando as diferenças culturais – celebra.” (1999, p. 101). Assim, podemos ver a data do 25 de Abril, na obra de Vieira, e na cultura portuguesa, como um símbolo nacional do fim da ditadura e do início de um outro período histórico, no qual a palavra liberdade e tudo o que ela pode representar, ganha força. O cravo tornou-se um símbolo da data, chamada inclusive “Revolução dos Cravos”. O símbolo evidencia a revolução sem violência, e vemos a flor em profusão nas fotos da data, espalhando-se pelas ruas, em lapelas e canos de armas. De novo, citamos Ricoeur neste contexto: “O carácter ligado dos símbolos é que constitui toda a diferença entre um símbolo e uma metáfora. A última é uma invenção livre do discurso; o primeiro está vinculado ao cosmos.” (Ricoeur, 1999b, p. 108).

### 4.3 – Pobreza e preconceito

Em *Os colegas*, obra de estreia de Bojunga, de 1972, o desamparo em que vivem os personagens, assim como as artimanhas que inventam para sobreviver (tirando tudo do lixo), em defesa de uma vida em liberdade, é o que os une. O grupo é feito por dois cachorros vira-latas macho, Virinha e Latinha, uma cadela de madame que foge, Flor, e passa a viver na rua, porque tem alergia aos perfumes que a dona lhe aplica e não gosta do tipo de vida que leva, um urso emotivo e de voz fina que foge do zoológico, Voz de Cristal, e um coelho que se perdeu da família e vive de cara amarrada, chamado Cara-de-pau. Ao longo da narrativa, decidem morar juntos num terreno baldio. Formam, portanto, uma família de eleição, completamente fora dos padrões tradicionais. Amadurecem através dos sambas que inventam, do bloco carnavalesco que constroem e da trupe circense que lhes permite, finalmente, deixar a condição de indivíduos sem casa e sem trabalho, ou seja, da marginalização, para a aceitação social. Quando se constituem como um grupo dentro do circo, os animais dormem cansados e felizes. Flor estava “Sonhando que não precisava mais ter medo da antiga dona, de carrocinhas, de mais nada.” (Bojunga, 1999, p. 91). A antiga dona representa o poder opressor que quer controlar o corpo do outro e lhe faz mal: como ele deve ser, o que usar, vestir, cheirar. A carrocinha está diretamente ligada ao risco de serem presos, apenas por estarem numa situação de vulnerabilidade social. Além disso, na prisão, podem chegar a ser mortos.

O pai de Mariana, de *Rosa, minha irmã Rosa*, diz a ela que, embora a avó fosse uma pessoa alegre, contadora de histórias, “(...) teve uma vida muito dura e poucos terão sido os seus dias felizes.” (Vieira, 2004, p. 24). Podemos relacionar esta época de vida da avó às restrições e pobreza impostas pela ditadura em Portugal, quando, por vezes, se começava a trabalhar em plena infância, no meio rural com apenas 5 anos de idade, como aconteceu ao avô Joaquim. Naqueles tempos, a felicidade suprema poderia ser um simples par de sapatos.

Os mais velhos é que tinham de andar calçados, porque já trabalhavam. Agora os mais pequenos tinham que aguentar descalços a maior parte do tempo. Por isso quando vinha o Natal era uma festa... O nosso Pai Natal era aquele homem, trabalhando até tarde para acabar os nossos sapatos. E nós ali todos ao pé dele, sem tirarmos os olhos daquelas mãos. (idem, p. 26).



Vieira aborda o preconceito de cor e raça na brincadeira que Mariana faz de imaginar histórias em países distantes. Este é um tema que pouco aparece na literatura para crianças e jovens em Portugal, assim como a questão das colônias portuguesas na África, como aponta Blockeel (2001). Nesta mesma direção, Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Sara Reis da Silva, em capítulo de livro intitulado “Da Ditadura à Revolução, um percurso através da literatura infanto-juvenil portuguesa”, ao abordarem o período anterior à Revolução dos Cravos, e mesmo logo a seguir, concluem que “questões como o racismo e o colonialismo não tiveram eco, nem de forma velada, nas produções literárias de potencial recepção infantil” (2009, p. 47).

No Brasil, a Lei 10.639, de 2003, que obrigou o ensino de História e Cultura afro-brasileira e africana na educação básica, impulsionou a produção de obras literárias infantojuvenis com estas temáticas. Há ainda a Lei 11.645, de 2008, que obriga o ensino da História e das Culturas indígenas brasileiras. O surgimento de tais leis deu-se pela pressão social de movimentos e ativistas que notaram, ao longo do tempo, a ausência destes conhecimentos e estudos na formação básica de crianças e jovens, algo que precisa ainda ser alterado, para a construção de mentalidades menos eurocêntricas e mais plurais. Desde 2005, a investigadora Eliane Debus tem pesquisado sobre as publicações literárias africana e afro-descendente destinadas às gerações mais jovens. Em artigo de 2009, justifica a necessidade de tais estudos como “uma questão política e social que deve fazer parte do processo educativo, trabalhando a favor da formação democrática de cidadãos atuantes no centro de uma sociedade multicultural e pluriétnica.” (Debus e Vasques, 2009, p. 134).

Os estudos pós-coloniais e decoloniais, em desenvolvimento nas últimas décadas, ao nosso ver, refletem e ao mesmo tempo encorajam a assunção de outras e novas vozes, a produzir e contar suas histórias, aquelas que até então eram marginalizadas, rasuradas ou silenciadas, por virem de territórios ou culturas dos povos colonizados, dos cenários brasileiro e africano, por exemplo, subvertendo assim as noções de subalternização discursiva das supostas “minorias” e das hierarquias culturais. Estes caminhos, que agora se ampliam, iniciaram-se com certas publicações fundacionais e o trabalho de seus autores, vindos de regiões distantes dos centros hegemônicos, tais como Frantz Fanon (1925-1961) com *Peau noire, masques blancs*, de 1952, na edição portuguesa, *Pele negra, máscaras brancas* (2017), Edward Said (1935-2003), em *Orientalism* (1985), lançado em 1978, Gayatri Spivak (1942-) em *Can the subaltern speak?*, que veio a público em 1985, e foi traduzido para o português como *Pode o subalterno falar?* (2010),

Homi Bhabha (1949-), com *The location of Culture* (1995), publicado pela primeira vez em 1994, e ainda Walter Dignolo (1941-) com sua obra *On Decoloniality* (2018).

No caso de Portugal, poucos são os autores que, nascidos nas ex-colónias, conseguem fazer circular sua produção literária para a infância e juventude, na Europa. Em seminário realizado em 07 de maio de 2021, intitulado “Tradução e interculturalidade”, no âmbito do projeto Womanart – Mulheres, artes e ditadura – os casos de Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa, a autora dos blogues Literaturas Afrikanas e Falas Afrikanas, Raja Litwinoff, apontou a escassa circulação de obras literárias escritas por autores africanos, de traduções para a Língua Portuguesa, e mesmo de livros para crianças com personagens negras, em Portugal. Para combater estas lacunas, Litwinoff tem desenvolvido uma série de projetos e parcerias com instituições africanas, autores e tradutores negros, que buscam minimizar esta ausência, mas com a consciência de que se trata de um trabalho de alcance restrito. (<http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?p=1847>). O romance *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso, de 2011, trata do contexto pós-colonial, em Portugal, e este é um dos *topoi* fundamentais da escrita desta autora. Ela se debruça sobre toda a polémica em torno do regresso dos colonos a Portugal, os “retornados”, como foram e têm sido chamados. Subscrevemos a análise que Ramos faz de *O retorno*, relacionando a adolescência de Rui, personagem-protagonista, com esta fase de mudanças bruscas instaurada também no país.

A experiência de Rui, o protagonista-narrador adolescente, que chega a Lisboa, fugido da guerra, e tem de aprender a sobreviver num contexto desconhecido e hostil, tem, simultaneamente, algo de individual e de universal, uma espécie de revolução interior que mimetiza a revolução exterior, procurando construir sentido num país em convulsão, também ele a braços com dores de crescimento semelhantes às da adolescência. (2019, p. 20).

Também no romance *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, escritora nascida em Moçambique, lançado ainda antes, em 2009, temos a temática do pós-colonialismo trabalhada, desta vez, sob a ótica de uma adolescente. Como analisamos em artigo de 2021, juntamente com Almeida, a autora “(...) confronta o cenário idílico e memórias centradas na nostalgia dos colonos portugueses em Moçambique com suas histórias pessoais em torno de agressividades, confrontos étnico-raciais e culturais.” (Zanete e Almeida, 2021, p. 60).

Mignolo (2019), no âmbito do projeto Arte e Descolonização, promovido por MASP/Afterall (<https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>), aponta, já no título de seu artigo: “A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir” (p. 1). Identificamos que este processo de decolonização encontra-se em curso, tanto no Brasil como em Portugal, embora de maneira muito mais embrionária, no terreno da literatura infantojuvenil produzida em solo europeu.

O curador independente, escritor e pesquisador Ivan Muñiz-Reed, em artigo publicado no mesmo projeto, apresenta as seguintes definições, com as quais assentimos:

Se a descolonização se refere ao processo sócio-histórico e atualmente concluído de independência dos poderes coloniais, a decolonialidade é um projeto ético-político e epistêmico em andamento, que busca se desvincular de estruturas coloniais que persistiram ao longo da modernidade e que sustentam o eurocentrismo e os sistemas de discriminação. (2019, p. 5)

Voltando a Alice Vieira, na imaginação de Mariana, em *Rosa, minha irmã Rosa*, um primeiro-ministro não quer que a menina coloque sua boneca Zica num trono ao lado do seu. E a condenação do preconceito emerge da consciência da menina. O primeiro-ministro fala e Mariana faz considerações:

– Não pode ser, Majestade! Não pode ser porque ela é preta, e eu não quero que haja príncipes nem princesas pretas neste país. Se fosse para encerar o chão do palácio (que, por acaso, bem precisado está...) ou para dar palha aos cavalos, ainda vá que não vá. Mas para se sentar num trono ao lado de vossa Majestade, nunca!

Então achei que o primeiro-ministro estava completamente tontinho da cabeça, pois só assim se compreendia que não gostasse da Zica por ela ser preta. Como se ser preto, amarelo, encarnado, branco ou cor-de-rosa tivesse alguma importância na vida das pessoas. (*idem*, p. 82).

Saltando da fala ficcional do primeiro-ministro para a realidade, Isabel Castro Henriques, pesquisadora da área de História, em *A herança africana em Portugal*, escreve “Ontem como hoje, os africanos emigrantes (...) mantêm-se na esfera laboral dos trabalhos mais penosos, instalados nas periferias das grandes cidades, vivendo em condições de enorme precariedade.” (2009, p. 231). O passado colonial e suas heranças merecem reflexão e atitude, a fim de que as

desigualdades e discriminações não continuem a perdurar no presente. Como registra o pesquisador brasileiro Maurício Silva (2019), em seu artigo “Literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea e o continente africano: um olhar pós-colonial”, precisamos de

(...) um novo olhar para a realidade circundante, sobretudo um olhar, como aquele que aqui chamamos de pós-colonial, que procure questionar e/ou confrontar certa tradição cultural hegemônica (...) para essa *outra realidade* (...) num contexto crítico de tensão permanente, já que não se furtam a discutir questões direta ou indiretamente relacionadas com ela, como o racismo, a discriminação, a escravização do africano, a dominação cultural etc. (p. 102).

Esta focalização que Vieira produz em sua obra, narrando a situação sob o ponto de vista da menina Mariana, permite revelar a realidade tensa que se coloca, no mundo adulto e na sociedade portuguesa, em torno do preconceito de raça e cor e das questões pós-coloniais, mal resolvidas, que perduram.

Em *A vida nas palavras de Inês Tavares*, de Vieira, no capítulo quatro também surge a abordagem da temática do preconceito e da ignorância do passado histórico, através da matéria que a adolescente protagonista, Inês, publica no jornal da escola, o *Bisnau*. Trata-se de uma retomada de uma história verídica, pouco divulgada de uma senhora chamada Preta Constança, negra linda que se envolveu com o filho de um senhor de escravos, engravidou dele e o filho lhe foi roubado. Ela passou o resto dos dias a esmolar, pelas ruas da Ajuda. A avó Sara diz que o Avô Eugénio teria orgulho do texto da neta, pois “«só a verdade é revolucionária!»” (Vieira, 2008, p. 44). Preta Constança, que Inês julga ser uma denominação preconceituosa, é o nome da rua em que mora sua avó Gi. No capítulo cinco, ficamos sabendo que a amiga de Inês, Vanessa, não sabe que Moçambique havia sido colônia de Portugal, o que deixa a jovem protagonista horrorizada.

Como argumenta Maurício Silva (2019), a literatura infantojuvenil constitui-se, assim, em “manifestação singular de uma determinada perspectiva literária – a do *olhar pós-colonial* (...)” (p. 94). Ainda, segundo o mesmo autor, este gênero literário configura-se “como um modo de resistência a determinado *status quo* imposto como modelo hegemônico de organização mental superestrutural, com reconhecidas repercussões (*sic*) da dinâmica infraestrutural da sociedade.” (p. 94), e colabora para a transformação social.

#### **4.4 – Fuga, perseguição, emigração, guerra, exílio, assassinato – e, mais uma vez, o medo**

Em *A casa da madrinha*, de Lygia Bojunga, editada em 1978, o menino Alexandre, que vive em situação precária, numa favela, com a família, sai viajando em busca da casa desta espécie de fada-madrinha, pelo modo como a vê e descreve, para ter uma vida melhor. Em sua trajetória, Alexandre conhece um pavão que passa a ser seu fiel companheiro, realizando com ele um show de rua, maneira encontrada pelo garoto para ganhar algum dinheiro. Alexandre para numa cidade interiorana e faz amizade com a menina Vera, para quem conta boa parte de sua história. O pavão demonstra estar perdido, logo que encontra Alexandre pela primeira vez. “Tô indo. Mas não sei pra onde é que eu tô indo.” (Bojunga, 2002, p. 19). E o menino pensa: “Acho que esse cara fundiu a cuca.” (*idem, ibidem*). Aos poucos vamos descobrindo os choques que o animal sofreu e os traumas que carrega.

Alexandre conta para Vera a história do pavão: ele sendo muito bonito, logo surgiram cinco donos a explorar comercialmente sua beleza, cobrando ingressos para que as pessoas o admirassem. O pavão se rebelava, soltando-se de várias cordas que utilizavam para tentar prendê-lo, por alguma parte do corpo. Seu sonho era viajar, e não ficar prisioneiro, sendo olhado e admirado. Assim, atrasaram seu pensamento, e “ele só pensa umas gotinhas por dia” (*idem*, p. 22) pois, como diz Alexandre, sobre a escola frequentada pelo pavão: “era uma escola feita de propósito pra atrasar o pensamento dos alunos.” (*idem*, p. 23), lugar de deformação e repressão violenta.

A escola pra onde levaram o Pavão se chamava Escola Osarta do Pensamento. Bolaram o nome da escola pra não dar muito na vista. Mas quem estava interessado no assunto percebia logo: era só ler Osarta de trás pra frente. A Osarta tinha três cursos: o Curso Papo, o Curso Linha, e o Curso Filtro.” (*idem*, p. 24).

No curso, Papo “ele não podia achar nada; tinha que ficar quieto escutando o pessoal falar. (...) O Pavão era um bicho calmo, tranquilo. Mas com aquele papo todo o dia o dia todo a todo instante, deu pra ir ficando apavorado.” (*idem*, p. 24). A escola instaura o medo de tudo: da noite, de ficar sozinho, de escorregar, de fantasma e bicho-papão. Ameaçavam: se não fizesse o que os donos queriam “era até capaz de morrer assado numa fogueira bem grande” (*idem*, p. 25).

O Pavão inicia na escola tirando notas baixas, e vai subindo, atingindo um sete, quando diversos medos crescem dentro dele. A nota dez só era atribuída a quem tinha medo de pensar, o que também dava direito a diploma, naquela escola. Todo este sistema de avaliação e notas que crescem quanto mais limitado mostra-se o aluno, remetem-nos a esta passagem do filósofo, historiador e crítico literário Michel Foucault, em *Vigiar e punir: nascimento da prisão*: “O exame, cercado de todas as suas técnicas documentárias, faz de cada indivíduo um “caso”: um caso que ao mesmo tempo constitui um objeto para o conhecimento e uma tomada para o poder.” (1987, p. 170). No caso do pavão, as tomadas dos poderes autoritários, que se movem pela força, por imposições, restrições e pela instauração do medo.

O Pavão tampa o ouvido com cera, procedimento que nos faz lembrar de outras obras literárias, como a *Odisseia*, e assim estaciona na nota sete. É mandado então para o Curso Linha. “E o Pavão foi. Suspirando tremidinho. Sacudindo a última pena (...)” (Bojunga, 2002, p. 25). O medo já instaurado fica no corpo, vira seqüela deste projeto de formação torpe da escola que limita o pensamento.

Ainda n’*A casa da madrinha*, Lygia Bojunga remete o leitor à personagem do galo de briga, da obra *A bolsa amarela*, de sua autoria, referindo-se também à linha forte de costurar o pensamento:

O pessoal da Osarta tinha ouvido falar numa operação que fizeram num galo de briga: costuraram o pensamento dele, só deixaram de fora o pedacinho que pensava o que os donos do galo achavam legal; o resto todo sumiu dentro da costura. (...) O curso ficou se chamando Curso Linha.” (*idem*, p. 26).

O projeto de alienação do Pavão é decidido por seus cinco donos, que escolhem, com o pessoal da escola, as cinco coisas que iriam habitar seu pensamento.

- O Pavão vai achar que a gente é o máximo.
- O Pavão não vai querer sair de perto da gente.
- O Pavão vai adorar se exhibir.
- O Pavão não vai querer tostão do dinheiro que a gente vai ganhar com ele.
- O Pavão vai defender com unhas e dentes a beleza dele.

Aí brigaram de novo porque um disse que pavão não tinha dente, outro disse que pavão não tinha unha, outro disse que tinha, brigaram um tempão, e então o pessoal da Osarta mandou o dono do quinto pedido pedir de novo e ele pediu assim:

- O Pavão vai defender com bico e penas a beleza dele. (*idem*, p. 26).

Neste excerto, vemos o quanto os dominadores têm o pensamento limitado, como muitos censores na vida real, pois não conseguem sequer ver o sentido figurado da expressão “defender com unhas e dentes” e põem-se assim em desacordo e a brigar por questões que poderiam ser mais facilmente resolvidas, se tivessem maior esclarecimento. A limitação que querem impingir ao pavão é para tirar proveito de sua condição subalterna. A idolatria aos que ocupam o poder, como únicos salvadores, típica das ditaduras, promovida pelos agentes alinhados com os regimes autoritários, está contemplada logo no primeiro item. A capacidade de resistência do pavão alimenta o leitor, que torce por ele contra seus opressores. Os donos discutem sobre a linha que utilizarão, se será cor-de-rosa, azul, ou em dois tons. O Pavão desenvolve uma técnica para puxar o próprio pensamento, enquanto seus donos e o pessoal da Osarta tentam costurá-lo. O máximo que conseguem é deixar na cabeça dele umas linhas arrebitadas. “Às vezes, o pensamento se enredava nos fiapos, ficava preso, não conseguia passar, e aí o Pavão ficava pensando a mesma coisa, só ficava pensando a mesma coisa, só ficava pensando a mesma coisa, só fi – até o pensamento desenredar.” (*idem*, p. 27). A resistência do Pavão não impede que fique com sequelas; a manipulação de seu pensamento é tão grande que às vezes perde o domínio sobre si, e fica como que enredado nas mesmas ideias fragmentadas ou fixas. A instauração do medo no cotidiano e na subjetividade, como projeto dos sistemas autoritários de poder, aparece aqui. A capacidade de resiliência do pavão é testada, um curso após o outro. Para Alice Matsuda e Eliane Ferreira, pesquisadoras da literatura infantojuvenil brasileira, em artigo sobre “A representação discursiva da Ditadura em *A casa da madrinha*”, os cinco donos do Pavão podem ser uma alusão (...) aos cinco Atos Institucionais emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao Golpe de 64. Além disso, o Ato Institucional n. 5 ou AI-5 foi o instrumento que deu ao regime poderes absolutos, fechando o Congresso Nacional por quase um ano, considerado o mais duro golpe do regime militar. O ato conferia poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. (2015, p. 283).

O Curso Filtro é apresentado feito uma brinquedoteca, com filtros de muitos modelos e tamanhos, num espaço “cor-de-rosa”, com “cheiro de pasta de dente” (Bojunga, 2002, p. 28), ou seja, uma espécie de laboratório para manipular a vida, o corpo e a mente, que nos remetem às experiências desenvolvidas durante o regime nazista, na Alemanha. O filtro que instalaram na cabeça do Pavão era de um gotejamento mínimo, para que ele fosse bem dominado pelo que queriam seus donos, “sem nunca parar pra pensar”. “Mas aconteceu uma coisa que ninguém podia esperar: a torneirinha do filtro veio com defeito de fábrica (...)”. (*idem*, p. 29). Assim, o animal às vezes tem o pensamento liberado e, num lampejo, pensa sobre si, o passado, com memórias e desejos plenos. O sistema e os mecanismos criados por Bojunga nesta ficção remetem-nos ao Panóptico a que refere Foucault “(...) máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retreinar os indivíduos.” (1987, p. 180).

Alexandre fala da professora nova: “A Professora era jovem; a maleta era velha, meio estragada, e de um lado tinha o desenho de um garoto e uma garota de mão dada, vestindo igual, cabelo igual, risada igual.” (Bojunga, 2002, p. 37). E continua a descrever a atuação desta professora que, por ser libertária, diferente de outras, merece destaque, como num contraponto ao modelo escolar frequentado pelo pavão.

Só pela cor do pacote as crianças já sabiam o que é que ia acontecer: Pacote azul era dia de inventar brincadeira de juntar menino e menina; não ficava mais valendo aquela história mofada de menino só brinca disso, menina só brinca daquilo, meninos do lado de cá, meninas do lado de lá. Pacote cor-de-rosa era dia de aprender a cozinhar. (...) Era um tal de experimentar receita que só vendo. Um dia a diretora da escola entrou na classe justo na hora em que Alexandre estava ensinando um outro garoto a fazer uns bolinhos de trigo. (*idem, ibidem*).

Alexandre está contando às crianças como é a sua vida de vendedor de amendoim na praia quando um grupo de pais, em visita à escola, ouve a história, e um deles indaga: “A senhora está querendo ensinar meu filho a ganhar a vida vendendo amendoim?” (*idem*, p. 38). Surge uma “fofoca” de que “um pessoal” não está gostando da maleta da Professora.

Um disse que era a diretora, outro disse que era uma outra professora, outro disse que era o pai de um aluno, outro falou que era o faxineiro, e foi um tal de um disse que o outro falou, que ninguém ficou sabendo direito.” (*idem*, p. 39).



A perseguição que se dá aqui, à professora, não identifica exatamente quem é que não está gostando da maleta, ou seja, de suas aulas numa perspectiva de alargamento dos horizontes das crianças. Este clima de perseguição, em que não se sabe exatamente de onde vem, ou quem pode ser o perseguidor ou delator para instâncias superiores, leva a certa paralisia. E a tristeza que toma conta dela, quando sua mala some, e ela não pode dizer muita coisa a Alexandre, remete-nos diretamente à tristeza dos perseguidos, na ausência da justiça, e ao sentimento de impotência que lhes invade, e se expressa através do choro, na narrativa a seguir.

Num dia de chuva torrencial, “o tráfego da cidade parou, casa desmoronou, coisa à beça aconteceu” (*idem, ibidem*), a professora, diante do menino, na escola, só chora, e diz que perdeu a maleta. A natureza reforça o estado de desarranjo da professora. Diante de tantas perguntas que Alexandre lhe faz ela declara: “Eles não estão mais fabricando essas malas hoje em dia.” (*idem*, p. 40). Podemos identificar esta afirmação da professora com o período real da ditadura, suas cores cinzentas, com a perseguição aos intelectuais, em nome de um projeto unificador e restritivo de formação das mentalidades. Nesta passagem, as capacidades de resistência e resiliência estão abaladas, mas podemos ver a escrita de Bojunga como denúncia das perseguições e da impotência, que, muitas vezes, abate aqueles que estão a ser perseguidos.

A situação dos emigrados portugueses, que buscavam uma vida melhor, com menos pobreza, principalmente rumo à França, aparece numa história da avó de Mariana, de *Rosa, minha irmã Rosa*. Blockeel fala sobre a sociedade portuguesa: “(...) o impacto da emigração dos anos 60-70 era esmagador no que diz respeito à desintegração familiar.” (2001, p. 271). E, mais adiante, arremata: “Quase nenhum autor se atreve a referir ao regime político que, muito contrariamente ao que era o seu próprio desejo, provocou ou pelo menos favoreceu a emigração maciça dos anos 1950-1974, a não ser Alice Vieira.” (*idem*, p. 276). Uma situação que poderia ser dolorosa leva-nos ao humor, pela maneira como Vieira conduz a narrativa:

A avó Lídia contava muitas vezes a história da sua fuga de casa à procura da França, que era o lugar para onde tinha ido o pai dela. Toda a gente da aldeia a procurou durante um dia e uma noite, até que foram encontrá-la debaixo de um pinheiro no meio da mata, perdida de todos, mas repetindo baixinho «a França, a França...». (Vieira, 2004, p. 24).

Em *Lote 12, 2.º frente*, obra lançada em 1980, que dá continuidade a *Rosa, minha irmã Rosa*, como já mencionamos anteriormente, Mariana está às voltas com o processo de mudar de

casa, crescer e estabelecer novas amizades. O Senhor Guerreiro, um vizinho que está a passar o Natal com a família de Mariana, fala de seus familiares. “Tenho um neto que só conheço por fotografia. O meu filho está em França já há um bom par de anos.” (Vieira, 1980, p. 134). Conta, então, que, quando o filho era jovem, andava estranho.

«Vou-me embora, pai.» «Mas vais-te embora para onde?» «Para França.» Nem sei como fiquei quando lhe ouvi aquilo. (...) Ia nos 18 e sabia muito bem o que queria e o que não queria. «Para África não vou, pai. Aquela guerra, não.» (...) Quando consegui arranjar uns tostões para ir lá vê-lo, olhe que mal o reconheci: magro, como se tivessem passado por ele uma data de anos, as mãos cheias de calos feitos no *chantiê*... (*idem*, pp. 134-135).

O Senhor Guerreiro destaca o sofrimento passado pelo filho, bem como por muitos outros rapazes, a trabalharem na construção civil, forçados à emigração para não irem à guerra em África. O fato de só conhecer o neto por foto também é um elemento que nos mostra a influência do Estado Novo, mesmo após a sua extinção, no que diz respeito à dificuldade dos afetos entre as pessoas. A Família, que era tão evocada no salazarismo, acabava por distanciar-se, ao fugir das violências instauradas pelo Estado.

Nesta mesma obra de Vieira, temos a família de Mariana a viver o feriado de 1º de Dezembro, dia da Restauração de Portugal. O pai da menina conta o quanto o pai dele se entusiasmava com a data. Vieira nos remete, neste relato, ao contexto de vigilância, perseguição e repressão, vigente no regime salazarista. Quando perguntavam ao avô sobre os espanhóis serem inimigos, ele respondia:

«(...) Não são os espanhóis. É o inimigo! (...) que até pode falar a mesma língua que eu, mas que faz o mesmo que eles fizeram: que mata a gente à fome, que enche isto tudo de miséria, que prende as pessoas quando falam verdade. Nunca te esqueças, meu filho: o inimigo espreita!» E espreitava mesmo. Tempos depois entrou a guarda lá na aldeia e proibiu a banda de voltar a sair à rua no 1º de Dezembro. (*idem*, p. 58).

A referência a perseguições ideológicas surge, mais uma vez, em *Rosa, minha irmã Rosa*, quando o pai de Mariana conta para a filha sobre o pai da prima Isaura, que passou

(...) muitos anos na prisão. O meu pai diz que nunca conheceu homem tão bom como o pai da prima Isaura, e que dantes as pessoas eram presas quando lutavam para que

todos tivessem comida, e casa, e trabalho. Eu não sei como é que se luta por isso, mas hei-de um dia perguntar ao meu pai. E hei-de conversar com ele sobre estas coisas todas. (Vieira, 2004, p. 29).

Mesmo que a menina protagonista (e os leitores) ainda não seja(m) capaz(es) de compreender a fundo o que significa esse tipo de “luta” e uma prisão de caráter persecutório-ideológico, Vieira não deixa de tratar do assunto, despertando, assim, a curiosidade do jovem público, ao qual a obra se dirige, para questões de ordem sociais e políticas.

No capítulo oito de *A vida nas palavras de Inês Tavares ou: diário de quem só quer a paz no mundo e o Brad Pitt*, surgem referências à guerra, e à busca da paz, enunciada já no subtítulo do romance. O assunto está muito presente nos noticiários televisivos, o que incomoda a mãe de Inês, a adolescente protagonista, mas que desperta o interesse do pai, que faz questão de ver tudo, mesmo durante as refeições. Inês comenta que há tanta guerra que já não sabe mais de qual delas é que estão tratando. Buscando consolar a mãe, Inês conta algo que se relaciona com o subtítulo da obra, mas ela não se altera, em sua descrença e desânimo: “A minha turma fez um painel na parede da biblioteca a favor da paz. Muitas pombas, meninos pretos, amarelos, vermelhos e brancos a dar a mão... coisas assim... colaborámos todos... ficou bué fixe...” (Vieira, 2008, p. 63). Diante da falta de retorno da mãe, conclui com humor: “(...) resignei-me a deixar o problema da paz no mundo nas mãos de quem verdadeiramente se interessa por isso: os políticos e as misses dos concursos de beleza. (...) O jantar acabou em silêncio, só o barulho da guerra enchia a casa toda.” (Vieira, 2008, p. 64).

Os personagens de *Os colegas* vivem fugindo, se escondendo, com medo da prisão pela dona opressora da cadela Flor, pelo zoológico, e, até mesmo, pela sociedade, que os chamam “vagabundos” e bagunceiros. Flor, assim que se encontra com os dois cães, fugindo da dona pela primeira vez, diz: “Até que enfim livre!” (Bojunga, 1999, p. 11). Mais adiante, liberta-se do que lhe oprime o corpo, caprichos da dona madame: “E enquanto espirrava e desabafava, ia arrebatando as pulseiras, arrancando a fita, estraçalhando o veludo do casaco e lutando até se livrar da coleira.” (*idem*, p. 12). Este modelo imposto, de ser cadela de madame, pode ser visto como metáfora das imposições dos sistemas patriarcais aos modelos de meninas e mulheres, composições corporais e de vestuário que limitam a liberdade, padronizam os corpos e oprimem. Ao contar sua história, Flor compartilha com os vira-latas o que pensava durante sua vida feito bibelô, seguindo desejos alheios, e o quanto isso a estava afetando psicologicamente: “Puxa vida,

cachorro precisa correr. Isso não é vida!” (...) Foi aí que eu comecei a achar que estava ficando meio birutinha (...) Quando ela abriu a porta pra uma visita entrar eu fugi.” (*idem*, pp. 13-14).

O urso, assim que se encontra com os três cães e sabe da história deles, conclui: “Somos colegas: eu também fugi.” (*idem*, p. 14). O coelho chega ao terreno baldio onde moram os outros animais e conta que tinha medo de se perder e foi perdido pela família (tio, tia e primo). O tio lhe disse: “homem tem que aprender a viver sozinho” (*idem*, p. 18). O machismo coloca-se aqui, neste discurso, como justificativa para o abandono da criança-coelho, que é deixada à sua própria sorte pelos familiares.

Flor assume um tom maternal no grupo, feito apenas de rapazes. Convida o coelho para ficar morando ali com eles. Latinha consola-o: “Você tem aqui quatro colegas na mesma situação.” (*idem*, p. 19). “E enquanto Voz de Cristal e Flor viviam se escondendo com medo de serem descobertos, o coelho vivia se exibindo na esperança de ser achado.” (*idem, ibidem*). Quando se habitua e afeiçoa à turma, o coelho muda, pois “Adora a turma, e agora, em vez de se exibir pra ser achado, vive se escondendo também.” (*idem*, p. 20). Esta solidariedade entre aqueles que são perseguidos e frequentam prisões ou esconderijos é relatada em filmes como *Torre das Donzelas* (2018), que trata da cumplicidade entre mulheres prisioneiras políticas na ditadura brasileira.

É Cara-de-pau, o coelho, quem esclarece ao urso Voz de Cristal o que fazem àqueles que são presos pela carrocinha: “Dão sumiço!” (*idem*, p. 33). No contexto da ditadura brasileira, houve muitas prisões que levavam os indivíduos à morte e ao desaparecimento de seus corpos. A História, com os acontecimentos do passado recente, continua a ressoar, insistente, no presente. Vislumbramos um diálogo forte entre realidade histórica e certas ficções, como esta de Bojunga. Há muitas mortes e desaparecimentos ainda por esclarecer. A Comissão Nacional da Verdade, criada em 2011, no Brasil, para “apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988” (<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>), tem encontrado barreiras para prosseguir, principalmente, no que diz respeito à punição dos agentes do Estado responsáveis pelos processos de tortura e assassinato. Estamos, no século XXI, diante de um cenário distópico, no qual os dirigentes do país fazem o elogio de torturadores, da violência, de assassinatos, e a apologia dos procedimentos escusos utilizados pelo sistema ditatorial brasileiro. O revisionismo histórico busca “dar sumiço” nas manchas do passado, dando-lhe falso caráter de legalidade, a fim de perpetuar desmandos ditatoriais no presente.

A estrutura de perseguição e resistência aparece em *Águas de verão*, de Alice Vieira, publicado em 1985. Está presente também em *O meu amigo pintor*, texto narrativo, de Lygia

Bojunga, lançado na Espanha em 1984, quando ainda vigorava a ditadura em terras brasileiras, e foi somente em 1987 publicado no Brasil.

Em *Águas de verão*, o Sr. Gualberto é um músico saxofonista que trabalha com as crianças, em férias, no Grande Hotel das Termas, para que organizem, ensaiem e façam apresentações artísticas numa festa que acontecerá no espaço. A mãe de Marta, narradora principal do romance, assim se refere às crianças na companhia do músico: “na gritaria, feitas vadias”, e em conversa com o marido, pergunta e exclama: “Tu chamas a um bando de desaustinados crianças contentes? Ainda bem que ao menos o senhor general reagiu como deve ser!” (Vieira, 2010, p. 98). O chamado “general” é, na verdade, um hóspede-policia, que ali está com o filho Anacleto, e se queixa ao proprietário do hotel, a fim de que o músico não continue a trabalhar com as crianças, alegando que está a “indiscipliná-las”. Em *Vigiar e punir*, obra já citada nesta tese, Foucault escreve “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”” (1987, p. 127). E, mais adiante, o autor complementa “A disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício.” (*idem*, p. 153). É esta disciplina, promotora de corpos domados, que quer instaurar a mãe de Marta, por oposição aos corpos que se mostram livres, sob o comando do Sr. Gualberto, nas atividades que promove. O orientador das crianças mostra-se resiliente, persistindo no trabalho em clima lúdico e de liberdade, apesar dos questionamentos que lhe fazem os adultos. Resquícios de um pensamento ditatorial e persecutório surgem aqui, a senhora chamando um polícia de general e admirando que tenha reclamado ao dono do hotel, pressionando-o assim a demitir o Sr. Gualberto, que goza de todo respeito e admiração por parte das crianças. O fato de lidar com elas, com alegria e maior liberdade, incomoda a sociedade dos pais, adultos, afeitos aos valores tradicionais e aos corpos regradados. A resistência do Sr. Gualberto expressa-se na atitude de designar um sucessor para seus trabalhos, entre as próprias crianças, para uma próxima temporada, quando ele estiver ausente. Justamente o menino Anacleto, filho do senhor policia, que demonstra claramente ter crescido com o processo de experimentação da liberdade, no embate de ideias e visões de mundo e libertação do corpo, durante os ensaios artísticos e na relação com as outras crianças. “Olhamos todos uns para os outros, sobretudo para o Anacleto, que, de repente, já não parecia tão manequim, já não parecia tão penteado, já não tinha os olhos tão vazios e estava quase a tornar-se igual a nós.” (Vieira, 2010, p. 128). Marta expressa assim que, no desarranjo corporal, Anacleto se humaniza e cresce em liberdade.

Em *O meu amigo pintor* e *O pintor*, nos deparamos com o suicídio de um artista politicamente engajado e o trauma que isto ocasiona na vida de uma criança, seu melhor amigo, o menino Cláudio, de dez anos. O síndico, personagem vigilante da vida alheia e delator, à polícia, sobre a vida do artista pintor, retrata o modo persecutório de ação, nos sistemas ditatoriais, nas relações quotidianas. Temos o seguinte relato do menino narrador:

Um dia eu tava lá em cima jogando gamão e tocaram a campainha. Quando eu abri a porta dois caras disseram que eram da polícia e me mandaram embora: queriam ficar sozinhos com o meu amigo pra interrogar ele. Depois a gente ficou sabendo que o Síndico tinha ido na polícia dizer que o meu amigo estava morando aqui no prédio. (Bojunga, 1999, p. 34).

A mãe do menino refere que o artista já havia estado preso. Ao dialogarem sobre as possíveis causas do suicídio, o síndico fala: “Quem mexe com política uma vez, tem sempre recaída.” (Bojunga, 1999, p. 33). A palavra recaída, utilizada pelo síndico, remete-nos diretamente a vício, algo que se deva evitar ou que seja maléfico ao sujeito. Por sua vez, o pintor refere-se à política como uma paixão. Num sonho, temos a seguinte passagem:

Cláudio: (...) eu vim morar aqui no teu quadro pra descobrir tudo. (...) agora que eu tô aqui dentro eu já sei que elas são as tuas três paixões (...) A Dona Clarice, a Política, e a Pintura. (...) Será que um artista pode amar tanto o trabalho dele que... (...) se o trabalho não tem vida, ele também não quer mais ter? (Bojunga, 1999, pp. 59-61).

A reflexão que Cláudio faz sobre o pintor, aproxima o artista da figura heróica retratada por Todorov: “(...) o herói sempre adora algo mais do que a própria vida (sua excelência, exatamente; ele não está do lado dos valores vitais); conseqüentemente, já de saída, também está ligado à morte. A escolha é entre a vida sem glória e a morte gloriosa.” (1995, p. 56).

Cláudio explicita como certas questões não são alvo de conversas entre adultos e crianças, ainda mais no contexto da ditadura.

E por que que quando é assim todo o mundo faz mistério? e fala baixo? e fica até parecendo que suicídio é um superpalavrão? Por quê? Se um cara vai preso porque matou porque roubou, gente assim da minha idade fica sempre por dentro; por que então se dizem “ele é um preso político” gente da minha idade nunca entende direito o que que isso quer dizer, por quê? (Bojunga, 1999, p. 35).

O menino e seus questionamentos nos levam a perceber o quanto sua relação com o pintor estava pautada pela liberdade de poderem conversar sobre todos os assuntos que quisessem, sem medos ou desconfianças. Demonstra, ainda, o quanto os adultos, pressionados pelo medo, durante a ditadura, habituaram-se a falar baixo, por uma estratégia de sobrevivência, e buscaram blindar as crianças de assuntos como a perseguição política.

O síndico e sua filha, Rosália, representam o lado persecutório e insensível diante do mundo do artista, e não deixam de agir com crueldade diante da dor de Cláudio. “Rosália: O teu amigo Pintor foi pro inferno (...) A essas alturas ele já torrou no inferno igualzinho feito o frango que a minha mãe esqueceu no forno.” (Bojunga, 1999, pp. 17-18). Curiosamente, Todorov, em sua obra *Em face do extremo*, escreve: “(...) quem não sofreu zombarias por parte de zeladores de edifícios (uma espécie em vias de extinção) (...)” (1995, p. 224).

Podemos pensar: a capacidade de resistência do pintor às forças opressoras e persecutórias esgotou-se, culminando no suicídio? Lygia Bojunga não passa a mão na cabeça do leitor e, assim como o menino narrador desta história, ficamos sem saber quais os motivos que levaram o pintor a dar cabo da própria vida. Bojunga nos dá uma abertura para as complexidades da natureza e atitudes humanas. Temos o espaço típico das grandes obras de arte, a ser preenchido por nossa interpretação. Apesar da falta de diálogo dos adultos sobre o acontecido, o menino resiste, e Bojunga utiliza-se do mundo da arte e dos sonhos, para que ele elabore a situação traumática e seja capaz de ultrapassá-la. A resiliência, muitas vezes, torna-se possível, porque o inconsciente não deixa de agir na obra literária, seja através dos sonhos, seja através da arte.

Todorov aborda casos de suicídios que foram executados por sujeitos que passaram pela experiência dos campos de concentração, mas consideramos que podemos fazer aproximações com certos casos que se dão nos sistemas de perseguição, nas ditaduras. O autor escreve: “Esses suicídios são cometidos por desafio, não por desespero, constituem uma última liberdade (...) escolher o momento e o meio de sua própria morte é afirmar sua liberdade (...)” (1995, p. 73). Podemos, ainda, pensar na situação real em que perseguidos políticos tinham suas mortes anunciadas como suicídio, quando, na verdade, tratava-se de assassinatos cometidos por agentes das polícias políticas, como no caso do jornalista Vladimir Herzog, em 1975 (<https://vladimirherzog.org/>).

Lygia Bojunga, através do que o pintor conta para Cláudio, narra também para o jovem leitor como as perseguições ideológicas acabam por destruir a vida das pessoas. O amor e o

relacionamento do pintor com sua namorada Clarice deixa de acontecer, à medida em que as cartas que ele escrevia na prisão não chegaram nunca às mãos dela.

Pintor: Ela reclamava que eu tinha me apaixonado pela política, que em vez de gostar só dela eu tinha dado pra gostar de tudo que é brasileiro igual, que em vez de ficar namorando ela eu ia pra comício, pra reunião, pro norte, pro sul, de tanto andar pelo Brasil um dia eu até sumi: me prenderam.

Cláudio: Como é que é a gente se apaixonar por política? é assim feito a gente se apaixonar por uma garota?

Pintor: É e não é. Ai eu fiquei preso muito tempo e escrevi sempre pra Clarice. Mas ela nunca recebeu carta nenhuma. (Bojunga, 1999, p. 39)

As cartas desviadas pelos sistemas *ditatoriais* renderiam bons estudos, no sentido de percebermos o quanto as relações entre as pessoas sofreram por estas apropriações indébitas e eliminações de escritos. Diante das ausências de respostas às cartas não recebidas, o pintor conta para o menino que ele se distanciou da namorada, ela casou com outro homem e eles se reencontraram tempos depois, em Petrópolis, Rio de Janeiro, na rua.

*Fazendo Ana Paz*, de Lygia Bojunga, foi editado pela primeira vez em 1991. Em comparação com as outras obras da autora que abordam a temática da ditadura, neste caso, temos uma narrativa realista e não metafórica. Ganha espaço a metalinguagem, com as indecisões, incertezas e angústias do processo de construção da escritora, durante a criação da obra literária. Bojunga compartilha com o leitor as possibilidades que lhe surgem.

Fui ficando um pouco desesperada. Mas acabei achando que eu tinha achado o pai que o Pai ia ser. Ele ia ser um pai de todo dia, um pai incoerente; ia ser um defensor do feminismo, mas ia criar o maior caso se chegava em casa e o mulherio não tinha posto o almoço na mesa; ia ser um defensor exaltado da reforma agrária, mas tinha uma bruta fazenda, que entrava pela Argentina adentro, com terra descansando e se valorizando, e ele só aparecia por lá uma vez na vida e outra na morte pra fazer um churrasco. (...) Não saiu: no meio do churrasco eu me dei conta que o pai *tinha* que ser um forte, um democrata convicto, um homem de ação e imaginação, uma figura carismática, capaz de imprimir uma marca muito forte na menina Ana Paz. (Bojunga, 2004, pp. 58-59).



O Pai de Ana Paz é um sindicalista, perseguido por seus questionamentos políticos, e desaparece da vida da filha, quando ela está prestes a completar 8 anos. A cena traumática, que é central na vida da personagem Ana Paz, aparece quatro vezes, ao longo da obra. Lygia Bojunga opta por escrever Pai, com letra maiúscula, destacando, assim, a importância que o personagem tem na vida de sua filha e, ao mesmo tempo, sugerindo-nos que outros como ele podem ter trilhado caminho semelhante, criando assim uma espécie de personagem-tipo. Lygia acaba por fazê-lo carinhoso, penteando os cabelos lisos da filha e contando-lhe histórias a partir de uma Carranca que deu a Ana de presente. “O Pai fez da Carranca uma mulher forte, coerente (...) começou a inventar um mau espírito atrás do outro: eles eram os caras que não deixavam o Brasil ser uma terra de fartura pra tudo que é brasileiro.” (Bojunga, 2004, p. 52).

A autora instaura oposição entre um “pai de todo dia”, “incoerente” e um “pai democrata convicto”, “capaz de imprimir uma marca muito forte” em sua filha. Acaba por construir um personagem que, apesar do pouco convívio, deixa para a menina uma herança digna, afetiva, no que diz respeito às convicções políticas e à luta por ideais como igualdade e justiça. O próprio nome da personagem principal, que dá título ao livro, nos remete a um posicionamento que é político e ideológico, ou seja, a defesa da Paz, em detrimento de outros interesses, que movem e alimentam as guerras.

A cineasta Flávia Castro (1965-), no filme ficcional *Deslembro* (2018), apresenta-nos a ditadura brasileira sob o olhar de Joana, uma menina adolescente, filha de militantes de esquerda, que retorna ao Brasil com a lei de Anistia, e busca reconstituir a figura do pai, que foi perseguido e desapareceu em meio aos processos violentos do regime, quando ela era ainda criança. O exílio, o conhecimento de várias línguas e culturas, o necessário desapego a casas ou objetos e a autonomia das crianças, por exemplo, são alguns dos temas abordados na obra cinematográfica, com sensibilidade e profundidade. A dificuldade que os adultos têm para tratar de certos assuntos com a menina Joana, no filme, surge na literatura de Bojunga, principalmente no discurso do menino Cláudio, de *O pintor/ O meu amigo pintor*, já abordado no item 4.1. As experiências vividas pela própria realizadora Flávia Castro, por sua vez, enquanto filha de um jornalista de esquerda perseguido pela ditadura brasileira, morto em condições misteriosas em 1984, são o tema do filme documentário *Diário de uma busca* (2010).

Já em 1980, Lygia Bojunga nos apresenta, na obra *O sofá estampado*, uma liderança que perde a vida, dedicada à causa de proteção da floresta amazônica. A narrativa é construída à maneira das fábulas. Os bichos agem e falam como se humanos fossem.

Escarpit sinaliza que as questões ecológicas estão presentes e valorizam estes romances, nos quais é comum que o animal seja suporte de uma certa contestação social, levando assim a que estas obras sejam reeditadas. (1981, p.102).

A Avó do tatu Vítor, que é arqueóloga, responde, numa clara referência aos contextos ditatoriais, a respeito de suas andanças pela América do Sul e África:

“– Vó, quando você faz essas viagens compridas, o que que você vê mais: floresta ou mar? (...)

– O que eu vejo mais é gente pobre e bicho perseguido, é isso que eu vejo mais.” (Bojunga, 1987, p. 40).

A palavra Avó é escrita com letra maiúscula, como o Pai, de Ana Paz. Assim como ele, ela demonstra engajamento social. São resistentes às injustiças provocadas pelos sistemas ditatoriais e vítimas das forças agressivas que abatem aqueles que se opõem ou opuseram, à ideologia dos regimes, como nos casos do Brasil e Portugal. A Avó chega, afobada, e diz ao neto: “Tô indo pra Amazônia, estão perseguindo muito bicho por lá. Recebi notícia segura que anda uma destruição horrível na mata, diz que matam bicho e árvore aos milhares, falaram que até índio eles estão querendo matar (...)” (Bojunga, 1987, p. 42).

Esta obra, que, em 2020, completou 40 anos, mostra-se mais atual do que nunca, diante do que temos visto acontecer à Amazônia, no Brasil. Dona Rosa, que é amiga dos pais de Vítor, insensível, chora e abraça o pequeno tatu, dizendo “Tadinho do Vítor”, até que, sem nenhum rodeio, esclarece: “É que a sua Vó morreu.” (Bojunga, 1987, p. 45). E ainda completa, demonstrando juízo de valor depreciativo pelas causas que a avó defendia, e assumindo como justificativa para o assassinato o falso (e corrente) discurso de que ela “não estava querendo deixar o progresso chegar”:

– Bom, ela estava lá na Amazônia, você sabe, não é, e acontece que ela, bom, você sabe como a sua Vó era, não é, sempre lutando por umas coisas meio esquisitas, (...) Mataram ela, ué. Ela e todo o mundo que não estava querendo deixar o progresso chegar na Amazônia. (Bojunga, 1987, p. 45).

#### **4.5 – Identidade e liberdade**

A comemoração do 25 de Abril surge naturalmente dentro de *Rosa, minha irmã Rosa*, interligada à questão central que é o nascimento da irmã de Mariana. O pai diz, mediante o fato de a filha que nasceu ainda não ter nome: “Não quero ir amanhã para a festa com uma filha sem

nome.” (Vieira, 2004, p. 32). Ao que a narradora esclarece ao leitor: “Amanhã é o 25 de Abril e vamos todos para o parque.” (*idem, ibidem*). Vieira instaura a ideia de que o 25 de Abril é uma festa, que se dá num espaço público. Mais adiante, a mãe refere-se, numa brincadeira, à flor símbolo da revolução portuguesa e à falta de nome da filha: “É pena não se poder chamar cravo...”, ao que Mariana responde: “Mas pode chamar-se rosa...” (*idem, ibidem*). E, assim, o nome da filha é escolhido e aceito por todos, por meio dessa brincadeira que revela a importância que a família atribui às comemorações da data e à liberdade. Simbolicamente, é o 25 de Abril que inspira Mariana a dar o nome à irmã recém-nascida. E é também o símbolo da data, o cravo, que lhe dá o lampejo para um dos fatores mais caros à identidade dos sujeitos, o nome, Rosa, que, por aproximação ao cravo, é também uma flor, que nos transmite sensações como tranquilidade, a beleza da natureza e da cor.

O capítulo II da obra *Angélica* intitula-se “O Disfarce” e trata da mudança de nome, identidade e aparência do personagem Porco, que “quer uma noite bem escura”, para que ninguém veja o que ele vai fazer. Era comum, durante as ditaduras brasileira e portuguesa, que os perseguidos tivessem de forjar identidades falsas para poderem sobreviver. A mudança de Porco se dá por inadequações identitárias, ele sendo perseguido, principalmente, por um bando de macacos que sempre querem destruí-lo, dizendo seu nome como xingamento. Porco bronqueia com o próprio coração, que está batendo muito forte, e pode chamar a atenção, para que outros vejam o que ele não quer que vejam. Só se alivia quando concretiza seu desejo de mudança. Troca o c pelo t, na escrita, e passa a se chamar “PORTO” (Bojunga, 1995, p. 17.). Faz uma roupa-disfarce para si: “Era uma roupa complicada, mas precisava ser assim mesmo porque era pra ele se disfarçar: Porto não queria que ninguém – mais ninguém – visse que ele era um porco. Porto então começou vida nova. E cresceu.” (*idem, p. 17-18*). O crescimento, portanto, também contempla mudanças de identidade.

O crocodilo, que é convidado a atuar na peça teatral que Angélica e Porto criam, briga tanto com a mulher que ela não consegue sequer dizer seu nome e passa a ser conhecida como a “Mulher-do-Jota”. Os filhos casaram-se e mudaram-se para se verem livres da violência do pai. A mulher espirra muito quando fica nervosa. Ele já não conseguia trabalho por só arranjar briga e passou a vender parte do rabo, até que ficou sem ele e já não consegue sustentar-se pela violência, apanhando em suas desavenças. Porto oferece a ele o trabalho no teatro, e também à mulher dele, mas ele a proíbe de falar, de trabalhar, diz que ela tem que ficar em casa cuidando das panelas, já que não há filhos para cuidar, e então o grupo teatral diz a ele que “esse negócio de

mulher não poder trabalhar já era” (*idem*, p. 90). Bojunga trata do patriarcalismo e da violência do crocodilo contra a mulher com muito humor. Quando a Mulher-do-Jota se engasga e o elefante Canarinho e Porto batem nas costas dela de leve, o crocodilo diz: “Deixa que eu bato: a mulher é minha.” (*idem*, p. 88). Ao atuar no teatro, como alguém que propõe e cria, a jacaré fêmea se sente encorajada a enfrentar as ameaças e limitações que o marido insiste em lhe interpor. Viver o papel de Angélica, a cegonha empoderada, provocou na Mulher-do-Jota profundas mudanças, a ponto de fazer todo o discurso que segue, com muita firmeza e determinação, sem o problema dos espirros que lhe acometiam.

Um momentinho, Jota. Um momentinho só. Deixa eu acabar o que eu estava falando. É o seguinte: eu queria dizer pra vocês que eu tenho um nome. (...) Pois é: eu me chamo Jandira. E queria pedir a todos os presentes pra não me chamarem mais de Mulher-do-Jota. Daqui pra frente todo o mundo me chama de Jandira, está bem? – Suspirou. Aliviada e satisfeita. (*idem*, p. 116).

*Vinte cinco a sete vozes* foi editada por encomenda feita pela Editorial Caminho, para a Coleção Caminho de Abril, por ocasião do 25º aniversário da data histórica. O entrelaçamento que a autora faz entre a escola, a família e o conhecimento ou desconhecimento da história recente do país é paradigmático. Nesta obra, uma estudante de mestrado conversa com sete personagens de diferentes idades e envolvimento com a data emblemática da história portuguesa. A menina Madalena conta as histórias que o avô sempre repete, da fortaleza de Peniche, que era lugar de tortura e agora é museu. A professora de inglês, que trata do assunto com os alunos, diz: “O que eu acho mais importante nem é tanto falar desse dia, mas do que acontecia antes, para eles perceberem. E às vezes é disso que as pessoas não querem falar.” (Vieira, 2008, p. 24). Se o museu, por um lado, é o lugar de preservação da triste memória, por outro, como vemos na fala da professora, a sociedade resiste a tratar deste passado.

O pai de Paulo Jorge, dono da mercearia, é um homem endurecido pelo trabalho. Ele tinha 14 anos quando aconteceu o 25 de Abril e trabalhava na mercearia do tio. Relata que seu pai bebia e batia na mãe. Rememora, então, o que sua mãe lhe disse, certa vez: “Depois do 25 de Abril, o teu pai nunca mais me bateu” (*idem*, p. 36). Esta frase fica a ressoar, pois vemos um espelhamento da violência que cessa no plano macro, do Estado, e que deixa de acontecer, então, dentro da casa, no mundo privado. A liberdade instaurada na vida pública ressoa na vida privada pela mudança de costumes, o respeito ao outro, à mulher.

A mãe de Madalena, uma das entrevistadas, conta que foi com os pais e os irmãos a Caxias, a ver se conseguiam apanhar os amigos que estavam sendo liberados da prisão, e ela destaca: “(...) ainda não se sabia bem em quem confiar.” (*idem*, p. 48). A insegurança se faz presente neste momento de transição. A aflição que é viver-se anos a fio sem saber exatamente em quem confiar não é algo que se desfaz da noite para o dia.

Por fim, o avô de Madalena, que viveu intensamente o período ditatorial e lutou pela liberdade que veio com o 25 de Abril, dá sua entrevista, na qual sobressaem as ideias do combate ao medo e à censura, a defesa do livre pensamento e o direito à manifestação.

Não, não tenho medo nenhum de falar, olha que ideia! Medo porquê? Se eu nem dantes tinha medo, havia de ter agora? Só quero é que me garanta que depois não vai mudar nada do que eu disse, nem cortar nada do que eu disse. (...) Às vezes, quando ouço para aí certa gente berrar contra o 25 de Abril, e mais isto e mais aquilo, só me apetece dizer-lhes que se não fosse o 25 de Abril, eles não podiam estar a dizer aquelas asneiras livremente! (*idem*, pp. 55-56).



**Figura 1:** Ilustração de Filipe Abranches para Vinte cinco a sete vozes

As ilustrações de Filipe Abranches, em preto e branco, nanquim sobre papel, são muito expressivas, e não estão presentes na primeira edição do livro. Uma mulher gigante, no Terreiro

do Paço, olha bem de perto a estátua equestre, com um soldadinho numa mão e um tanque de guerra na outra (2008, p. 9). Vemos nela a investigadora de Mestrado, que, contorcida em “U” para o sentido do chão, mexe com as “peças” da história, buscando aproximação e conhecimento dos fatos e seus atores. Mas esta mulher também pode ser a menina Madalena ou a professora de inglês, envolvidas que estão na discussão do tema.

Todorov defende que

(...) corremos o risco de repetir o passado, se o ignorarmos. Não é o passado, como tal, que me preocupa, mas sim o fato de eu acreditar que há nele uma lição para nós, contemporâneos. Mas... qual? Por si mesmos, os acontecimentos nunca revelam seus sentidos: os fatos não são transparentes; para nos ensinar alguma coisa, precisam ser interpretados. (1995, p. 37).

Assim, através da obra de Alice Vieira, temos uma multiplicidade de interpretações, como Todorov nos interpela a fazer, a respeito do passado, sobre o 25 de abril: dos entrevistados da estudante, da própria mestranda e do leitor. A presença das mulheres na obra de Vieira, a discutir a ditadura, é marcante. Dos sete entrevistados no livro *Vinte cinco a sete vozes*, quatro são mulheres, além da própria entrevistadora.

O primeiro entrevistado é um adolescente que não sabe dizer o que foi o 25 de Abril. Ele aponta que a Madalena, menina estudiosa, deve saber responder. Na entrevista da garota, ficamos sabendo que o garoto chama-se Paulo Jorge. Ela conta as histórias que o avô sempre repete, da fortaleza de Peniche, que era lugar de tortura e agora é museu, com oficinas de arte. Madalena pensa em transformar tudo em filme. Ela escreveu, a pedido da “setôra” de Inglês, um artigo sobre o 25 de Abril no jornal da escola, o *Topas*.

Ricouer, em *Historia y narrativa*, esclarece que

esta recuperación del sentido a partir del final aproxima la intelección de la trama a la idea de “repetición”, que, como veremos, es la clave de la idea de “historicidad”. No se trata aún de la repetición como destino, sino como recapitulación de los episodios desde el punto de vista de su conclusión. (...) aceptar una conclusión consiste en apreciar que la serie de episodios ha de desembocar en ese desenlace. De este modo, la trama ayuda a introducir el orden secuencial en la memoria, que recorre el tiempo hacia atrás. (1999a, pp. 198-199).

Notamos que as repetições que se dão em *Vinte cinco a sete vozes* nos colocam em contato com múltiplas interpretações sobre o acontecimento histórico. A repetição não é mais do mesmo, mas diferentes pontos de vista sobre o ocorrido. Por outro lado, os diferentes relatos parecem encaixar-se feito um quebra-cabeças, tal a trama criada por Vieira. Nas diferentes faixas etárias presentes na narrativa, entramos em contato com os diferentes tempos dos “personagens depoentes”, que compartilham um mesmo tempo histórico, uma data precisa, vivida ou estudada, uma pós-memória, portanto.

A “setôra de Inglês” começa falando da burocracia, que precisaria de uma autorização para falar, que talvez nem autorizassem, e por isso solicita que não seja identificada. (Vieira, 2008, p. 24). A escola, mesmo que seja hoje uma instituição democrática, numa sociedade também pautada por estes valores, ainda funciona, muitas vezes, num registro de excesso de controle, a tal ponto, que a professora sente-se intimidada em falar de um assunto da história recente, que ainda desperta muita polêmica. Maria Figueiredo, em sua dissertação de Mestrado, intitulada *O 25 de Abril na Literatura para crianças e jovens* nos dá a conhecer o seguinte fato:

Sabemos que o livro de Alice Vieira *25 a Sete Vozes* foi adoptado como obra de leitura integral numa escola do concelho do Seixal. A abordagem da obra foi extremamente profícua, por ter conseguido interessar os alunos e os Encarregados de Educação sobre um assunto que à partida se considerava pertencer ao campo da política. Os discentes envolveram-se e sentiram que o tema e os subtemas abordados lhes diziam respeito e que faziam parte da sua História, da História dos seus pais, da História dos seus avós, em suma da História do seu país. (Figueiredo, 2006, pp. 7-8).

A professora entrevistada em *Vinte cinco a sete vozes* menciona que pais reclamam de professores que estão a falar do 25 de Abril na sala de aula, ou seja, falando de política. Pensando no processo histórico, a vida política e a situação social do presente está completamente ligada ao passado. A busca pelo apagamento da história, pela suavização de passagens que não são assim tão agradáveis de serem lembradas, por certas camadas, não pode fazer com que deixemos de abordar tais momentos. As gerações mais jovens têm o direito de saber sobre estes processos violentos e desagradáveis, a fim de que tentemos evitar incorrer novamente em erros que firmam, por exemplo, os direitos humanos e a liberdade democrática. A história move-se pela política, pelos embates de interesses, pelas ideologias. Assim, torna-se necessário explicitar tais embates, buscando a clareza do que pretendiam diferentes polos ou correntes, o que representaram no

decorrer dos acontecimentos, em vez de eliminar tais momentos de conflito dos currículos escolares.

Em *A vida nas palavras de Inês Tavares*, a adolescente narradora do romance fica sabendo que sua avó Sara e seu Avô Eugénio eram revolucionários, que se punham a pintar panos e cartazes, às escondidas, para o 1º de Maio, há 40 anos, pouco antes do 25 de Abril. Os pais dela não queriam ouvir falar de política e nem sonhavam que ela namorava o Eugénio. (Vieira, 2008, pp. 131-132).

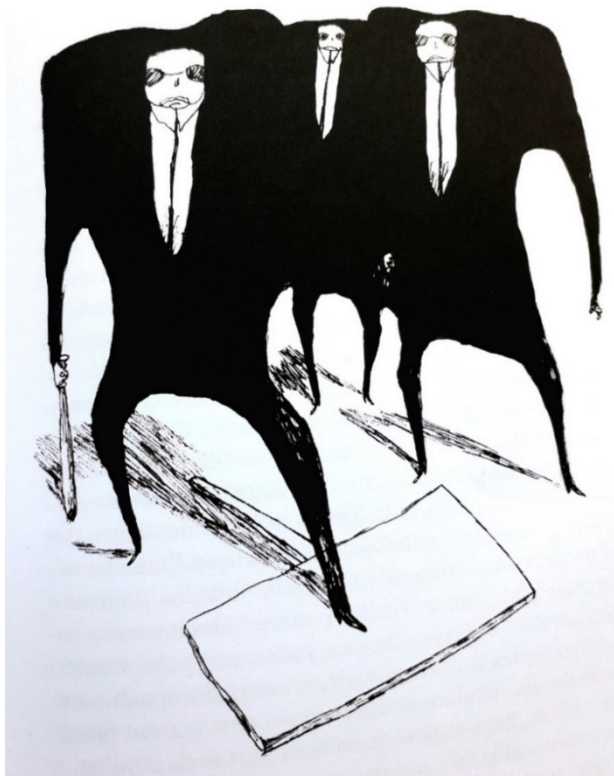
Diante de tantos exemplos literários infantojuvenis a abordar acontecimentos históricos, vale ressaltar as observações de Maria Augusta Figueiredo:

Num gesto de pedagogia cívica, estas obras possibilitam, em nosso entender, preencher uma “lacuna” dos programas escolares que incluem o Estado Novo e a revolução de Abril naquela última parte, “à qual nunca se chega por falta de tempo”; embora todos concordem, cremos nós, que a escola não se pode eximir da responsabilidade de ‘ensinar’ Abril. (Figueiredo, 2006, pp. 8-9).

A seguinte citação trata de como a perseguição, na ditadura, fica apagada para o grande público, pois não sai nos jornais, na TV, e de como esta professora, de Inglês, não abre mão de tratar de um assunto tão importante como este, que, muitas vezes, passa ao largo dos professores que deveriam abordá-lo. Ela fala aos alunos de experiências vividas, enquanto jovem estudante, durante a ditadura:

(...) um dia a polícia fechou as portas da cantina, e prendeu todos os que estavam lá dentro. E depois a gente procurava nos jornais – e não aparecia nada! Era como se nada tivesse acontecido (...) Estudantes presos todos os dias, muitos a fazerem greve de fome, ninguém a ir às aulas, plenários dia e noite, a polícia toda mobilizada, pancadaria dia sim dia sim – e nos jornais a censura não deixava sair nem uma palavra sobre o assunto. Nem na televisão, evidentemente. Parecia assim um filme de ficção científica, sabe?, a gente a viver coisas que para as outras pessoas não existiam. (Vieira, 2008, pp. 24-27).





**Figura 2:** Ilustração de Filipe Abranches para Vinte cinco a sete vozes

Esta “invisibilidade” das perseguições, ou a falta de nome próprio dos perseguidores, policiais, aparece retratada na ilustração dos homens vestidos de preto que têm todos a mesma cara, com óculos escuros, ombros largos que se colocam por cima da cabeça, a demonstrarem força bruta. O que vem na frente traz um porrete na mão. (Vieira, 2008, p. 25).

A entrevistadora oculta é uma estratégia muito eficaz, visto que, de certa maneira, representa um desafio interpretativo, de tipo inferencial, lançado ao destinatário extratextual. Subentendem-se as perguntas que a estudante de mestrado faz aos entrevistados, pelo que dizem, o que é um bom exercício para o jovem leitor.

No trecho a seguir, com primor, temos nas palavras do pai de Paulo Jorge, a descrição de como a polícia se infiltrava no povo comum para levar gente presa, acusada, por falar das mazelas do que faltava: saúde, transporte, e contra o governo de Salazar.

E como aquilo era uma terra pequena, está a perceber, os pides andavam por lá disfarçados, metiam-se com os homens nos cafés e nas tascas, puxavam-lhes pela língua, ofereciam uma cervejita agora, e mais outra depois, “então, aqui vive-se bem?, ganha-se bem?, há trabalho?, as pessoas gostam do Dr. Salazar ou há quem diga mal dele?” e passado um bocadito caía tudo na armadilha e lá estavam todos a dizer que

a vida era uma miséria (...) cinco minutos depois, já estavam alguns a entrar num carro e a marcharem com os pides para Lisboa, para serem interrogados, e por lá ficavam presos muitas vezes. (Vieira, 2008, pp. 34-35).

Como refere Todorov sobre os sistemas políticos opressores, (...) o Estado aspira a controlar a totalidade da vida social de um indivíduo. (...) Estende seu controle sobre toda a esfera pública na vida de cada pessoa e usurpa em grande parte a esfera privada: controla o trabalho, a moradia, a propriedade, a educação ou as distrações dos filhos, e até mesmo a vida familiar e amorosa. (1995, pp. 144-145).

E Foucault alerta sobre o controle da vida quotidiana: “Quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado.” (1987, p. 178).

A professora do pai de Paulo Jorge, agora reformada, menciona que queria que o garoto continuasse estudando. Ela relata a miséria em que se vivia, sem médicos, sem saber que o pai sofria do coração. (Vieira, 2008, p. 39.) Fala de uma precária escola rural de um lugar que nem havia no mapa onde trabalhou, onde não havia nada “(...) nem sequer o retrato do Américo Tomás e do Marcelo Caetano (...)” (Vieira, 2008, p. 40). “(...) para os meninos saberem logo de pequeninos quem é que mandava em todos!” (*idem*, p. 42). Não havia material para trabalhar. Ela, viúva, com dois filhos, comprava o giz e até cadernos para alunos mais necessitados. Foi no 25 de Abril que entregaram um pacote, que ela imaginava ser dos materiais, onde havia apenas os retratos dos dois que acabavam de cair (Vieira, 2008, p. 44). Em sua página no *Facebook*, em publicação de 20 de abril de 2019, Alice Vieira revela que isto aconteceu a uma amiga.

E já que estamos em maré de recordar Abril, aí vai uma história que nunca me canso de contar... A minha amiga Teresa, hoje professora reformada, no princípio da sua carreira foi mandada para uma aldeia lá para trás do sol posto. A escola não tinha condições nenhuma, e todos os meses, com a sua melhor caligrafia (onde é que ainda vinham os computadores...) a Teresa mandava uma carta ao ministério da Educação a explicar que não havia nada na escola, nem um mapa, nem os sólidos geométricos, nem uma caixa de pesos, nem giz - e como podia ela ensinar assim as crianças? E para ver se os comovia, acrescentava sempre que a escola - imagine-se! - nem sequer tinha os retratos do Senhor Presidente do Conselho nem do Senhor Presidente da República para pendurar na parede!

Como registra Ricoeur: “(...) la trama es el nivel apropiado para que se produzca la intersección entre la ficción y el relato verdadero.” (1999a, p. 159).

Alice Vieira, em entrevista ao jornal *Público* de 15 de maio de 2019 afirma: “Eu invento muito pouco.”, referindo que há “sempre apontamentos biográficos nas suas histórias e também relata episódios da vida de pessoas que conhece.” (Pimenta, 2019). Neste sentido, expõe Ricoeur: “(...) la narratividad y la temporalidad se encuentran estrechamente vinculadas, tan férreamente como puedan estarlo (...)” (1999, p. 183). Detectamos este vínculo no episódio vivido por Vieira, já relatado nesta tese, na seção 4.1. A história pessoal de Alice, ficcionalizada, como se tivesse acontecido aos pais da mãe de Madalena, surge assim:

Na noite em que o João nasceu, tinha um amigo acabado de chegar a nossa casa. A minha mãe só teve tempo de me vestir para o meu pai me deixar em casa da avó Teresa, e de explicar ao amigo onde é que estavam lençóis e cobertores, e como é que se abria o sofá-cama. (...) A minha mãe disse-nos adeus, atravessou a rua, entrou na maternidade e uma hora depois nascia o João.” (Vieira, 2008, p. 51).

Este acontecimento nos dá a dimensão da solidariedade entre aqueles que resistiam às perseguições do sistema repressor. Leva-nos a pensar na coragem daqueles que davam acolhida aos perseguidos, e que contribuíram, assim, para alimentar a resistência e derrubar o regime em 1974. Por outro lado, a todo momento, temos o destaque do que veio depois do 25 de abril, como o oposto de tudo o que havia até então: “Foi sempre assim que os meus pais se referiram ao 25 de Abril: a festa.” (Vieira, 2008, p. 49).

O avô de Madalena conta que a polícia fazia prisão preventiva, no 1º de Maio, antes que as pessoas se manifestassem! (Vieira, 2008, p. 60). Fala do Zeca Afonso proibido, no passado, e apropriado a plateias burguesas, agora, na voz de Dulce Pontes (Vieira, 2008, p. 61). Na primeira edição do livro, temos apenas um cravo vermelho, símbolo da revolução, na capa. Já na 2ª edição, de 2004, e na 3ª, de 2008, o cravo está pousado numa mesa, e ganha destaque como figura principal o casal de namorados a se beijar.

O livro termina com a jovem Madalena acenando positivamente a possibilidade de encontrar-se com o garoto do capítulo 1, que também parece desejar este encontro. Temos aqui a celebração dos diferentes e a possibilidade de um flerte, a expressão do amor, que também era motivo de perseguição durante o período da repressão.

Em *Um fio de fumo nos confins do mar*, é Nani, que trabalhou para os avós da adolescente protagonista, Maria Guilhermina, chamada Mina, quem conta a ela a história de seus antepassados. Eram abastados avós, que a neta nunca conheceu e não chega a conhecer, pois não aparecem no programa televisivo ao qual Mina comparece para, quem sabe, reencontrá-los. Nos relatos de Nani, o casal fala com desdém do 25 de Abril, no que diz respeito aos direitos que os empregados passaram a ter. Os avós possuíam uma quinta, que nunca visitavam, na região de Trás-os-Montes. Quando os caseiros lembravam ao patrão sobre o aumento de ordenado, o Visconde, cheio de “raivas e vinganças”, dizia: “Andam impossíveis de aturar! Essa coisa do 25 de Abril deu-lhes volta à cabeça! Mas quem julgam eles que são?” (Vieira, 2011, p. 110). E nas seguintes páginas do romance surgem outras situações em que o Visconde e a Viscondessa referem-se à data revolucionária, sempre de maneira aviltante, tratando-a por “essa coisa”.

No próximo capítulo, abordaremos o protagonismo de meninas e adolescentes, que ganha força com o fim dos limitantes regimes ditatoriais e transborda nas obras de Bojunga e Vieira.

## **CAPÍTULO 5 – O PROTAGONISMO DE MENINAS E ADOLESCENTES NAS OBRAS DAS AUTORAS**

Apreendi com a primavera a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira  
Cecília Meireles

Algumas imagens vieram-me à tona, nesta empreitada de colocar, ora frente a frente, ora lado a lado, sempre em relação, inúmeras obras e mulheres, de carne, osso e imaginação: o quadro *La Danse*, de Matisse; mulheres nas ruas, em protestos, com megafones à mão, a dizer aos quatro ventos que uma nova ordem é necessária. Reporto-me ainda à configuração do rizoma, como construído por Gilles Deleuze e Félix Guattari: “(...) o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.” (1995, p. 15).

O protagonismo feminino adolescente que vemos nas obras analisadas consubstancia-se num um grupo de heroínas que falam às meninas dos dias de hoje que vale a pena assumir as rédeas do próprio destino, escrever a própria história, ter a profissão que quiser, em vez de se deixar abater pelos desejos alheios sobre seu presente ou futuro. Em outros casos, meninas que lutam contra situações de diferentes tipos de violência.

Das quinze obras de Bojunga que compõem o *corpus* desta pesquisa, sete delas trazem meninas como protagonistas, sendo crianças, adolescentes ou jovens, e muitas delas amadurecem e crescem ao longo das narrativas. Animais antropomorfizados, em equilíbrio quanto aos gêneros feminino e masculino, são protagonistas em três obras, todas do início da carreira da escritora. Os meninos como protagonistas estão presentes em cinco obras.

No caso de Vieira, das quinze obras selecionadas, temos doze com protagonistas do gênero feminino: crianças, adolescentes ou jovens. Um rapaz adolescente é protagonista em uma das narrativas, *Viagem à roda do meu nome*. Em *Vinte cinco a sete vozes*, embora tenhamos uma investigadora de mestrado a estimular os relatos das personagens, ela está bastante implícita e o foco narrativo vai se alternando conforme os diferentes depoentes com quem ela conversa sobre a data. Por fim, é a própria Alice Vieira quem se dirige ao leitor na obra de memórias *O livro da avó Alice*.

Como escreve Adrienne Rich, em seu texto “Notas para uma política da localização”, “Nós não somos a “questão feminina” levantada por outra pessoa qualquer; nós somos as mulheres que levantam essas questões” (2002, p. 21). Tanto as autoras estudadas como as suas

personagens femininas nos levam a esta “localização”, ou seja, são as mulheres que falam por si mesmas do que sentem, vivem, sofrem e desejam, dentro de um certo tempo e espaço.

Denise Escarpit, em *La littérature d'enfance et de jeunesse*, expõe que as raparigas entraram na escola, historicamente, depois que os rapazes, ao fim do século XIX. A questão de gênero orientava o tipo de ilustração que teria determinada obra literária, condizendo com os papéis tradicionalmente atribuídos a homens e mulheres e, por consequência, a meninos e meninas, com diferenciações. A autora ressalta que, nos países socialistas, àquela altura, os romances endereçavam-se indiferentemente a raparigas e rapazes (Escarpit, 1981, p. 104), o que não se verifica nos países capitalistas: “Aux garçons, futurs responsables de la richesse de la nation, futurs constructeurs d’empire, futurs guerriers, les romans d’aventure et de voyages qui élargissent les horizons et proposent des modèles de personnages intrépides, courageux et audacieux. Aux filles, gardiennes du foyer et de la religion, les romans sentimentaux.” (Escarpit, 1981, p. 103).

Diante desta retomada histórica feita por Escarpit, destacamos o pensamento de Ann Rosalind Jones, estudiosa da literatura comparada, que faz a seguinte defesa: “Precisamos de saber como as mulheres chegaram ao que são através da história, que é a história da sua opressão pelos homens e por instituições pensadas por e para os homens.” (2002, p. 91). E Jones propõe: “(...) produzir auto-representações que desafiem os discursos falocêntricos é uma parte importante dessa luta ideológica.” (*idem, ibidem*). Podemos afirmar, no nosso entender, que as obras literárias de Bojunga e Vieira estão justamente contribuindo para esta batalha, contra os discursos univocamente falocêntricos e a favor da história vista e contada pelos múltiplos olhares femininos de suas personagens, de diferentes gerações e localizações, entre cidades urbanizadas, meios rurais e paisagens litorâneas.

Daniela Di Cecco, pesquisadora da Universidade da Carolina do Sul, em seu artigo “Entre femmes et jeunes filles: féminité, sexualité et féminisme dans le roman français et québécois pour adolescentes”, logo na abertura do artigo, escreve, (em tradução nossa):

O romance para meninas adolescentes é uma ferramenta de comunicação, um ponto de encontro entre duas gerações de mulheres. Ter como público-alvo um público feminino permite que outros valorizem a experiência feminina, e a escolha de uma adolescente como heroína permite tratar de tópicos com os quais os leitores se identificam. (2003, p. 215).

Embora a autora esteja a tratar de obras produzidas nos contextos francês e canadense, ao nosso ver, podemos adotar o mesmo ponto de vista no que toca aos contextos brasileiro e português e as obras aqui analisadas.

Kristeva aponta que, na história da literatura, a “interioridade psíquica” é uma criação que se afirma no romance psicológico do século XIX. (1990, p. 14). E sobre a especificidade do sujeito adolescente, nos diz que: “Em consequência da estabilização edípica da identidade subjetiva, o adolescente novamente questiona suas identificações, através de suas capacidades de discurso e simbolização.” (Tradução nossa. *idem*, p. 9). Para a autora, ambiguidade e psicologia são palavras sinônimas, sendo a ambivalência um “valor novelístico”. (*idem*, p. 12).

Virginie Douglas, pesquisadora francesa da chamada “young adult novel”, em artigo de 2019, intitulado “The success and ambiguity of young adult literature: merging literary modes in contemporary British fiction” sublinha a presença de um certo hibridismo nas obras literárias destinadas ao público jovem, expresso numa pesquisa de gênero que poderia ser chamada de “realismo mágico”, bem como a ambiguidade que também ganha terreno nas obras, e encontra eco na intersticialidade própria desta etapa da experiência humana.

Para Cecco, “Embora os relacionamentos amorosos desempenhem um papel importante na construção da identidade da heroína (confirmando a tese de que as mulheres se definem por meio das relações interpessoais), alguns autores também propõem um modelo mais autônomo e feminista.” (2003, p. 222). É principalmente deste segundo caso que se tratam as novelas e romances que estamos aqui a abordar, das autoras Bojunga e Vieira.

Em entrevista concedida a Antonio Orlando Rodríguez, em 1991, na IV Feria Internacional del Libro de Bogotá, Bojunga expõe, sobre o protagonismo da personagem Raquel, de *A bolsa amarela*:

Hay mucho de mí (...) porque sus tres grandes deseos fueron también los míos. Pasé mucho tiempo preocupada por lo difícil que es ser mujer en un mundo esencialmente machista. Sufrí mucho, como Raquel, y me sentí humillada. El libro es, pues, el testimonio de un proceso de represión y de liberación de represiones, de reafirmación de posibilidades. (<https://www.cuatrogatos.org/detail-entrevistas.php?id=551>).

Tal reflexão nos leva à filósofa feminista Rosi Braidotti, para quem a “aquisição da subjectividade” é um processo, no qual atuam “práticas materiais (institucionais) e discursivas (simbólicas).” (2002, p. 159) e, como aponta Bojunga, tais práticas institucionalizadas, na família,

na escola, entre tantos outros meios, muitas vezes levam a sofrimentos e repressões, ao longo da vida das mulheres.

Maria Madalena Silva defende que, em obras “bem conseguidas”, como são as de Vieira e, aqui acrescentamos, as de Bojunga, as escritoras não se anulam, mas “cruzam harmoniosamente as fronteiras entre dois modos forçosamente distintos de entender o mundo e de o dizer” (2012, p. 20), o das narradoras-protagonistas-adolescentes e o das autoras.

Há algumas personagens de Vieira que projetam para si posições de destaque na vida política do país, a fim de mudarem a situação de desigualdade que presenciavam, entre homens e mulheres, por exemplo. Em *Rosa, minha irmã Rosa*, a menina Mariana diz que “Acho que quando for crescida vou ser ministro ou presidente da República para não deixar que estas coisas aconteçam.” (Vieira, 2004, p. 60). Já em *Úrsula, a maior*, a adolescente Maria considera a possibilidade de vir a ser deputada, para se dedicar a resolver o caso das “mulheres indefesas”. (Vieira, 2008, p. 96).

As aspirações profissionais de Maria para a vida adulta, quer na política, quer nas ciências, seriam completamente desincentivadas no ideário do Estado Novo, que fazia a apologia das mulheres em casa, a cuidar do marido e dos filhos. A menina reflete, abertamente, sobre a possibilidade de escolhas profissionais, o que só se pode dar num ambiente democrático, como o que vivemos hoje. “Hoje desisti de ser locutora de televisão. (...) decidi ser cientista, ou astrónoma, ou física, e saber coisas que mais ninguém sabe, e descobrir coisas em que ninguém pensou ainda mas que devem andar por aí (...)” (*idem*, p. 75). Tal como afirma Griselda Pollock, “(...) o sujeito é, de uma certa forma, o efeito dos significados que uma cultura, a sua ordem simbólica, permite que sejam expressos, a batalha pelo significado é também uma luta por tipos de subjectividade.” (2002, p. 206). Um dos lugares onde esta subjectividade pode se colocar é no terreno da atividade profissional, como enunciado acima pela personagem Maria, que anseia poder descobrir coisas novas, algo típico do conhecimento científico.

Voltando a *Rosa, minha irmã Rosa*, Mariana cita a história de tradição oral que a avó Lídia lhe contava, e que revela as diferenças postas à educação de meninos e meninas, com distinções que já não se sustentam às aspirações das crianças dos anos 1970 em diante:

(...) o que verdadeiramente me fazia aflição nesta história era a Piriquinha ir aprender costura e o Piriquinho ir aprender a ler. (...) aborrecia-me aquela coisa de a rapariga ir passar o dia a fazer bainhas e remendos, e o rapaz ir para a escola aprender todas as



coisas boas que na escola se aprendem, e brincar com os amigos, e jogar à bola, e voltar para casa de mãos nos bolsos, a assobiar... (Vieira, 2004, p. 90).

Silva, Gomes e Ramos, em artigo de 2019, revelam que, na literatura infantojuvenil em Portugal, “A presença de personagens idosas já assumia importância reconhecível em narrativas editadas durante os três primeiros quartéis do século XX (...)” (p. 86) e mencionam obras de Maria Lamas como *A montanha maravilhosa* (1933) e *A estrela do Norte* (1934). Nas obras de Vieira, é muito frequente a configuração avó, mãe e filha, como podemos comprovar nas análises das obras aqui desenvolvidas, que enfatizam a diferença entre os contextos da vida durante a juventude, nas três gerações.

Diante do incômodo de Mariana com a história, a avó responde, trazendo à tona a situação da mulher na sociedade, o trabalho ainda na infância e a ausência da escola para a maior parte da população, um quadro bastante típico do período da ditadura em Portugal.

– (...) As pessoas às vezes pensam que as mulheres foram feitas só para estarem em casa, a tratar da roupa dos maridos e dos filhos, a fazer a comida, limpar o pó e mais nada. E dantes, aí por essas aldeias, ir à escola era quase um luxo. Por isso ainda hoje há tanta gente sem saber ler. Gente que de pequenino teve de ir trabalhar sem tempo para outra escola. (Vieira, 2004, p. 91).

A velhice e a senilidade aparecem tematizadas no aniversário de 80 anos da tia Magda, em *Lote 12, 2ª frente*. Ela fala sem parar, sobre as pessoas “ingratas” todas que virão e uma imensidão de comida que fez. Mariana vai à cozinha e depara-se apenas com uma panela de arroz queimado. Vamos sentindo o drama apropriar-se da casa e das pessoas, entrando na loucura da tia, pelo que ela diz e pelas reações dos parentes que ali estão. A tia vem a morrer uma semana depois deste encontro. A velhice, tópico relativamente escasso na literatura infantojuvenil portuguesa, aparece retratada em obras pontuais como *A casa das bengalas* (1995) de António Mota (1957-), e, da própria Alice Vieira, *Às dez a porta fecha* (1988).

Embora Bojunga e Vieira estejam sempre a escrever num registro que faz o leitor ver as desigualdades de gênero instauradas nas sociedades em que circulam as personagens, nenhuma das duas se vê filiada a movimentos como os feministas, como já apontamos no capítulo 2.1. Em certa medida, é como se as personagens, estas sim, se filiassem a uma certa visão do mundo, feminista, nas lutas que empreendem, por meio de falas, desejos e ações, contra os

constrangimentos que lhes são impostos pelas sociedades patriarcais. Emancipações e situações de empoderamento feminino são, assim, questões fundamentais nas narrativas infantojuvenis que estamos aqui a estudar.

Sara Reis da Silva ressalta “A condição feminina, em especial as suas singularidades ou a sua reabilitação [como] um relevante motivo literário” nos romances juvenis de Vieira (2016, p. 67) e pontua ainda que, no reconto de “O Barba Azul”, por exemplo, “a curiosidade feminina cruza-se com a violência masculina, sendo esta punida.” (*idem, ibidem*). No cenário da literatura infantojuvenil contemporânea portuguesa, podemos ainda citar os exemplos de *Para maiores de dezasseis* (2009), de Ana Saldanha (1959-), ou *O caderno vermelho da rapariga karateca* (2012), de Ana Pessoa (1982-), nos quais a presença feminina e o tratamento de tópicos atinentes se plasmam de forma original.

Sobre esta preponderância das mulheres em suas obras, na entrevista que nos concedeu, Vieira comenta: “Eu esforço-me muito por fazer personagens e protagonistas masculinos, rapazes. Os meus livros têm mulheres a mais, como diz o meu filho. E é um bocado verdade. Sempre fui criada com mulheres.” (Vieira, 2019). A autora justifica, portanto, com suas experiências de vida e o contato intenso com o universo feminino, em sua infância e juventude, a predominância das personagens femininas em suas obras literárias.

Adrienne Rich está a referir-se ao movimento feminista, quando escreve: “Um movimento que conduza à mudança reside nos sentimentos, nos actos e nas palavras” (2002, p. 27). De igual modo vemos este movimento emancipatório a acontecer em muitas das obras literárias analisadas, nas quais os movimentos das meninas protagonistas repercutem naqueles que estão ao seu redor. Além disso, por se tratar de personagens literárias, os sentimentos, actos e palavras enunciados podem vir a contagiar os leitores e leitoras das obras em questão, provocando, assim, movimentos de mudança, tão necessários às sociedades atuais.

Virginia Woolf, ensaísta e escritora britânica, feminista, pioneira na escrita e defesa do direito das mulheres a terem uma “voz própria” na esfera privada e pública, aborda o assunto no ensaio “Profissões para mulheres”. Ela se refere à figura clássica do “Anjo da Casa”:

Nunca deixes ninguém supor que tu tens vontade própria. Antes e acima de tudo, sê pura... todas as vezes que eu sentia a sombra da sua asa ou a luz da sua aura radiante sobre a página, eu pegava no tinteiro de tinta e atirava sobre ela. Ela custou imenso a morrer... É muito mais difícil matar um fantasma, do que uma realidade. (Woolf, 2008, p. 45)

Já no universo de Maria João, é um outro tipo de fantasma que aparece, com a finalidade de se depositar nele as frustrações e desgostos que surgem no quotidiano: a atual mulher do pai, Carolina, aconselha às jovens meninas que tenham esse fantasma próprio, em quem se possa descontar os desgostos que aparecem no meio do caminho. Ela tem um boneco que a acompanha de longa data. Maria elege uma personagem do livro de inglês, com quem antipatiza, para ser então o seu “saco de pancadas”.

Desde que a jovem Úrsula chega à casa de Maria, o seu objetivo é conduzi-la ao “caminho do bem”, ou seja, mostrar a ela que a vida não pode se resumir, aos 13 anos, a aguardar um casamento arranjado com um primo, porque este possui posses. O mesmo fantasma que assombrava Woolf e foi por ela assassinada, ronda Úrsula na Casa Grande, sua morada, e ela irá descobrindo isso aos poucos, até chegar ao ponto de se chocar com os valores e o modo de ser dos pais, que exigem justamente que ela seja esta alma pura e obediente. Hall nos lembra que “A identificação é, pois, um processo de articulação (...) Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui.” (2000, p. 106).

É pela convivência destas duas meninas com famílias e desejos tão diferentes que surgem possibilidades de transformação, de um modo de ser pautado nos valores patriarcais, falocêntricos, para um outro, onde a mulher tenha possibilidades de escolhas e não seja simplesmente manipulada pela família, uma configuração em que se apresente liberta para uma vida adulta plena de conquistas e realizações. Essa luta por uma subjetividade que lhe faça sentido aparece nitidamente na carta que Úrsula escreve à família após uma série de vivências e experiências em Lisboa, que entram em choque com o modo de vida e os valores da cidade pequena onde vivia:

Aquilo que eu descobri é que gosto de fazer as coisas por prazer e não por obrigação, ou porque alguém manda... Eu não quero ser de plástico, nem uma menina-modelo... Não é já com o casamento que eu sonho. Agora aquilo com que eu sonho é poder um dia arranjar um emprego e trabalhar. (Vieira, 2008, p. 158).

Úrsula assume seu lugar de discurso, apropria-se de seus desejos e de sua identidade. Como escreve Hall:

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar

ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. (2000, p. 112).

Maria pensa que se, algum dia, não for para frente a carreira de atriz, e ela for parar a São Bento, então haverá de se dedicar a resolver os casos das mulheres indefesas (Vieira, 2008, p. 96). Maria assume para si a tarefa de assassinar os fantasmas que cercam o universo de Úrsula-Xuxu, a fim de que ela seja conduzida ao “caminho do bem”, isto é, ao caminho em que valem as próprias escolhas, vozes e desejos. Maria projeta para seu futuro, ainda, militar em favor da causa feminista – embora não utilize esta nomenclatura, é disso que trata – através da atuação política profissional que projeta para si.

Carolina conta às meninas a pressão que sofreu dos pais para ser uma menina exemplar e a importância que teve em sua vida o professor de violino “Em vez de me dar lições de violino ensinou-me a andar de bicicleta!” (*idem*, p. 120) O professor indispõe-se com a família que, insistentemente, queria ver a filha a tocar o instrumento para o qual não demonstrava nenhum talento, em favor da jovem aluna e seu desejo respeitado, ao sentir o prazer do corpo livre sobre a bicicleta, em contraposição ao rigor de um aprendizado musical pelo qual Carolina não demonstrava interesse. Xuxu identifica-se com Carolina, um modelo totalmente diferente de ser mulher, em relação àqueles que conhece, com quem convive, em sua aldeia natal. Essa tomada de poder de Xuxu, sobre seus próprios desejos e seu corpo, remetem-nos a Griselda Pollock:

O corpo é uma construção, uma representação, um local onde a marca da diferença sexual é inscrita, e é devido ao facto de o corpo ser um símbolo que ele tem sido tão investido na política feminista como um local privilegiado da nossa resistência. (2002, p. 200).

Xuxu passa a se ver como alguém que pode e deve resistir às pressões familiares, pelo bem de fazer valer o que ela mesma quer fazer com seu corpo, pois escreve à mãe dizendo que já nem sabe se vai querer se casar um dia, para desespero da família. Maria reitera várias vezes que o tal caminho do bem ao qual quer conduzir a Xuxu é “cheio, cheio de curvas”, como lhe diz a tia Graciosa.

As transformações na identidade de Xuxu são evidentes em suas atitudes: já admite tratar as pessoas sem tanta cerimônia, sorri mais, pede menos desculpas e demonstra ter alguma visão

crítica sobre o mundo, ao questionar a repetição e banalidade da revista das celebridades que antes ela gostava de ler, junto com D. Márcia, a mãe de Maria, e a tia Graciosa. Xuxu passa até a achar que dizer asneiras e não só coisas direitas, pode ser bom. Ao perceber as mudanças no comportamento da jovem, tia Graciosa pensa: “Anda mouro na costa”. (*idem*, p. 133)

O “ideal de vida e de sucesso”, que se resume a ser sustentada por um marido, sem ter que trabalhar, aparece na fala da irmã de Raquel: “Eu sou tão bonita que não preciso trabalhar nem estudar: tem homem assim querendo me sustentar; posso escolher à vontade.” (Bojunga, 1989, p. 9) Raquel inventa então que um pretendente da irmã disse, sobre ela: “você é tão burra que chega a meter aflição.” (*idem*, p. 10). É através destas invenções que a menina protagonista consegue demonstrar sua personalidade, incomoda a família e questiona as convicções e valores tradicionais.

Cecco, em seu artigo já referido neste capítulo, cita a heroína de um romance para jovens leitores que se recusa a definir-se em função de sua conformação e aparência física e então a autora questiona (em tradução nossa): “Será que este tipo de reflexão incita as leitoras a resistirem às definições culturais do que é a mulher, a compreender que a beleza feminina é uma construção instável, um conceito definido em função do desejo masculino?” (Cecco, 2003, p. 218). Parece-nos que os questionamentos que faz Raquel, em relação à irmã, inserem-se nesta problemática apontada pela investigadora.

Cecco explana, ainda, sobre jovens heroínas cujas mães se orgulham de suas belezas, ou de serem bibelôs, e então as filhas opõem-se a elas. Nestes romances, na visão da investigadora, as autoras estão colocando em questão a definição do que se entende por ser mulher e trazem à tona os estudos recentes que tratam da construção social da feminilidade. (2003, p. 219). Vieira toca neste quesito, ao colocar em cena, em seus romances infantojuvenis, estes diferentes modos de construção do ser mulher.

Para a mãe de Maria, política é coisa de homem. A filha, com sua característica perspicácia, interroga: “(...) então só os homens é que sofrem os males deste mundo (...)”, ao que a mãe lhe diz para calar, e a garota conclui: “(...) os pais perdem muito depressa o poder de argumentação.” (*idem*, p. 79) Este embate com o mundo dos adultos acontece com recorrência tanto na trajetória de Raquel como na de Maria. É na construção de suas subjetividades, diferenciando-se do que lhes desagradava onde vivem, que estas meninas vão se fazendo adolescentes. Em contraposição aos valores da mãe, Maria pensa: “(...) filha que eu tenha nunca

irá pensar que o único destino de uma mulher são sininhos a tocar e um vestido branco a arrastar pelo chão.” (*idem*, p. 99)

Tanto Raquel como Maria revelam hipocrisias e relações doentias no mundo dos adultos, bem como as forças patriarcais que dominam o meio onde vivem. A mãe de Maria fala ao médico: “O Sr. Doutor já reparou que há muito mais homens com óculos do que mulheres? E Maria esclarece ao leitor: “E aqui o Dr. Pinho deixava de ser o médico para se incluir naquela seita tenebrosa dos ‘vocês’, que é como quem diz ‘os homens’.” (*idem*, p. 21) E a mãe, que é separada do pai da menina continua, em tom de crítica:

(...) vocês lêem muito mais que nós! Vocês passam a vida de nariz colado aos livros e aos jornais! São os diários, são os semanários (...) meu Deus, que inferno! (...) Claro que a Maria João é igualzinha ao pai! Igualzinha que até faz aflição! Por mais que eu lhe diga que a vida não é só ler, ninguém a arranca do quarto, sempre lá metida nas suas leituras. É um inferno para fazê-la sair de lá! (*idem*, p. 21)

É na “Casa dos Consertos”, onde as funções domésticas não se restringem a sexo ou idade, todos vivem em rodízio pelas tarefas do lugar, e os livros encontram-se acessíveis a todas as faixas etárias da família, que Raquel encontra a chave para sentir-se mais confortável em ser quem é: menina, filha, que gosta de escrever, com seu próprio corpo e idade. Diante desse outro modelo de relação familiar, vemos Raquel a forjar sua identidade. Como diz Stuart Hall, manifesta-se assim a “(...) identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre ‘em processo.’” (2000, p. 106).

Neste contexto, Rosi Braidotti fala de uma “tecnologia do ser”, isto é, a “constituição de identidade e aquisição da subjectividade enquanto formas de acesso ao poder, ou direito a certas práticas.” (2002, p. 159) É nessa linha de constituição de identidade que Maria e Raquel se inserem, ou seja, reivindicam a si mesmas o direito e o poder de serem e fazerem o que quiserem, a despeito do desejo contrário dos familiares.

Elaine Showalter, crítica literária feminista, autora de obra precursora nesta matéria, “Towards a Feminist Poetics”, editado em 1979, destaca o “(...) aumento do interesse crítico na configuração mãe-filha como fonte de criatividade feminina.” (2002, p. 61). Esta configuração está muito corrente nas obras das autoras analisadas nesta tese. É pela contraposição aos valores e modos de ser mulher de suas mães, avós e tias que Maria João e Úrsula se constituem como meninas, adolescentes que possuem outros desejos e sonhos. Amparam-se ainda nas

experiências e relações que travam com outras mulheres e homens. Guilhermina, mãe de Xuxu, que ocupa a posição mais conservadora neste leque de mulheres criados por Vieira, diante da carta que recebeu da filha, pergunta a Maria: “Foste tu que lhe deste a volta ao juízo lá com essas tuas ideias modernças?” (Vieira, 2008, p. 152). Diz que Maria “anda a envenenar a Xuxu com ideias subversivas (...) a Xuxu não parecia a mesma, interrompia quando alguém estava a falar, ria alto, e uma vez até chamou idiota ao primo (...)” (*idem*, p. 153), nas últimas férias que esteve com ela. Estes sinais das mudanças que se operaram na garota, ao entrar em contato com outros modos de vida, incomodam a mãe, e o pai da menina, Ernesto, que culpou a esposa pelas mudanças no modo de ser da filha: “(...) porque eu é que tinha insistido em que a Xuxu estudasse, que ela não precisava de estudos para nada, felizmente nós temos posses (...) que será da Xuxu quando ela casar com o Lau, e é evidente que ela não vai ter de trabalhar.” (*idem*, p. 154). Nesta curta passagem nos deparamos então com esta concepção do pai, de que a filha não precisa estudar porque a família tem dinheiro e de que o trabalho não é algo necessário em sua vida, bastando ser sustentada pelo futuro marido, num casamento desejado pelos pais, e não pela própria jovem.

Quando Xuxu se vê modificada pelas pessoas com quem esteve na cidade grande, já não pode sustentar estes desejos enunciados pelo pai e romper com estes valores familiares torna-se mesmo uma questão de sobrevivência à constituição de sua identidade. E a mãe conclui, com razão: “Eu tinha uma filha e vocês mataram-na!” (*idem*, p. 154), pois diante das experiências e ideias com as quais teve contato, a filha Úrsula é agora uma outra pessoa. Ou seja, as oportunidades educativas de que nos fala Woolf, alargaram os horizontes de Úrsula que tem agora outros desejos, não mais aqueles que nutria quando morava no interior, longe da cidade grande.

Showalter (2002) fala da relevância da “Teoria Cultural”, nas quais as diferenças importantes entre as mulheres – raça, classe, nacionalidade, história, determinantes literárias, apresentam-se tão significativas quanto a questão do gênero. São estas diferenças que Úrsula percebe, ao entrar em contato com mulheres que em nada se parecem com sua mãe, que têm profissões, classes sociais diversas, condições econômicas e valores que explodem a redoma em que a jovem vivia até então. Impulsionam a adolescente a querer ser uma pessoa que, em vez de ficar fechada em casa às voltas com um marido, quer ter contato com outras pessoas, uma remuneração pelo próprio trabalho, uma vida independente.

O dia de aniversário, um marco de crescimento e explicitação da passagem do tempo, comparece em diversas obras que compõem o corpus desta pesquisa. Em Bojunga podemos citar

*Corda bamba, O abraço, Retratos de Carolina e Aula de inglês.* Em Vieira temos o dia de anos como acontecimento marcante em *Meia hora para mudar a minha vida, A vida nas palavras de Inês Tavares e Úrsula, a maior.*

Maria, protagonista da última obra acima mencionada, demonstra a satisfação que sente no dia de anos, com a afirmação do ser contadora de histórias que a habita e, ao mesmo tempo, as contradições que fazem parte do humano:

E se hoje me deu para contar esta história toda é porque é dia dos meus anos (...) cá estou eu finalmente com o meu quarto só para mim – mas, ao contrário do que sempre pensei, nem sequer me sinto feliz por isso. Acho que já estou tão habituada a ter gente na outra cama que me sinto um bocado abandonada (Vieira, 2008, pp. 162-163).

A propósito deste sentimento de solidão que Maria diz sentir, ao se ver sozinha em seu quarto, destacamos aqui um excerto do texto seminal de Virginia Woolf, *Um quarto só para si*, ao qual retornaremos, ao longo desta tese, dado sua relevância:

(...) seguimos sozinhas (...) a nossa relação é com o mundo da realidade e não só com o mundo dos homens e das mulheres, então a oportunidade surgirá e a poetisa morta que foi irmã de Shakespeare vestirá o corpo que tantas vezes deixou de usar.” (2005, p. 162).

A poetisa morta irmã de Shakespeare renasce nas personagens e autoras aqui estudadas que, sem se deixarem abalar pelas forças contrárias, matam seus fantasmas e seguem firmes e resistentes em seus propósitos de realização, a favor do direito feminino à expressão e à liberdade.

A adolescente Maria Guilhermina, de *Um fio de fumo nos confins do mar*, diante do espaço da casa partilhado com todos que nele habitam, também expressa o desejo de um quarto só para si, para poder se expandir e ter liberdade com seus objetos:

No fundo, no fundo, a única coisa que eu queria mesmo a sério, e com que tenho sonhado anos a fio, era um quarto só para mim, uma cama que fosse só cama, e uma mesa onde eu pudesse estar o tempo que me apetecesse, a fazer o que me desse na real gana (...) (Vieira, 1999, p. 64).

O aniversário da amiga de Mariana, Susana, em *Lote 12, 2º frente*, revela que a festa é também um momento de exibição, mais um lugar de controle do corpo e castração, e se dirige mais para os convidados adultos, como o chefe do pai, do que para a própria aniversariante.



“Se eu estiver com uma ruga que seja na saia, ou com um caracol caído para a testa, a minha família diz logo que não sei comportar-me, que sou maria-rapaz, que por esse caminho não vou encontrar marido que me queira.” (Vieira, 1980, p. 67).

A amiga Isabel pergunta:

“– Se te deixassem festejar os anos como tu quisesses, o que é que gostavas de fazer? (...)

– Queria ser capaz de me sujar toda. Dos pés à cabeça. O cabelo também.” (*idem*, p. 69).

A sujeira e o desalinho, portanto, comparecem aqui como instâncias de transgressão e afirmação que, no entanto, restringem-se ao plano dos sonhos. Esta citação leva-nos a Rich, que postula a materialização do conceito de feminismo através de sua inscrição no próprio corpo, reflete sobre a condição feminina não a partir de um continente, país ou casa, mas pelo que chama a geografia mais próxima, o corpo, “Não transcendendo este corpo, mas sim reclamando-o” (2002, p. 17).

*A vida nas palavras de Inês Tavares* tem, como subtítulo, como já mencionamos anteriormente nesta tese, *diário de quem só quer a paz no mundo e o Brad Pitt*. e, por si só, nos deixa entrever uma protagonista idealista e sonhadora. O humor explícito deste subtítulo de Vieira indica o tom da narrativa. Acompanhamos um ano na vida da garota, ao longo do romance. A narradora já começa a se apresentar por seu nome: Inês Pereira Tavares, sendo Pereira por parte do pai da mãe, e Tavares da mãe do pai, e fica de explicar ao leitor “uma história complicada” que é a falta do nome do pai do pai, ou seja, seu avô. Inês fez 13 anos em 21 de janeiro e diz-se cansada das festas, porque o ano acabou de começar. “E toda a gente sabe a trabalhadeira que dá fazer anos.” (Vieira, 2008, p. 9). Inês e o pai esqueceram-se do Dia Internacional da Mulher, e a mãe da personagem protagonista é reivindicativa:

– Se houvesse mais mulheres a mandar, este mundo estava bem melhor – disse a minha mãe, que não se conforma com o reduzidíssimo número de ministras nesse governo.

O meu pai diz que ainda há bastantes secretárias de Estado, mas a minha mãe diz que isso não chega, ministras, ministras é que tinha de haver mais, porque só as mulheres é que um dia serão capazes de endireitar este país, era só olhar para a Espanha, que até tinha uma ministra grávida a mandar nos militares, era vê-la ali, de barriga empinada a passar a revista às tropas. (...) As mulheres, as mulheres é que sabem sempre o preço de tudo. (*idem*, p. 66).

O pai fala que as mulheres podem ter hoje as profissões que quiserem, e a mãe então argumenta:

(...) Mesmo que as mulheres consigam ter os mesmos lugares que os homens... Continuam a ser elas a tratar da casa, do marido, dos filhos... Ainda outro dia entrei num supermercado e lá estava a ministra da Educação a empurrar o carrinho das compras. (*idem*, pp. 66-67).

E para se harmonizar com a mãe, Inês completa: “Para a fazer totalmente feliz, eu prometi lavar a loiça do jantar durante um mês inteiro.” (*idem*, p. 67). Inês critica a madrinha Teodora que passa o dia inteiro ao computador, clicando e clicando, a se compadecer das misérias de crianças e animais de várias partes do mundo, sem se envolver com quem está perto, impaciente com o gato da avó ou sem tempo para ela, que é sua afilhada, ou para incentivar a Tia Lena a encontrar um namorado. (*idem*, pp. 108-111). Fala com acidez de quem está perto em situação precária, e Teodora não vê, em casas de “pedra e zinco, com lamaçais cá fora” (*idem*, p. 110), em bairros que eram para ser provisórios e que se tornam permanentes, até que venham a ser atração de tragédia televisiva. Inês é crítica com a Europa “que manda em nós”, então as castanhas não podem mais vir em papel jornal ou páginas amarelas, e tem de ser tudo muito limpo, “sem micróbios”. (*idem*, p. 121) e também com os pais: “Às vezes, palavra de honra, custa muito ser filha! A gente a querer levá-los para o bom caminho e eles a julgarem-se superiores só porque são mais velhos. É preciso muita paciência.” (*idem*, p. 98). O humor, sentido crítico e perspicácia de Inês nos fazem lembrar Mafalda, personagem de banda desenhada, mundialmente conhecida, criada nos anos 1960, pelo cartunista argentino Quino (1932-2020).

A menarca, passagem tão marcante da vida das mulheres, é assunto abordado com muita sensibilidade e humor por Vieira em *Lote 12, 2º frente*. Mariana narra como tudo se deu e destacamos o quanto o crescimento se expressa também pelo desejo e consciência de se estar só, o sujeito com seu corpo:

Um fiozinho de sangue, morno, assim como um pequeno rio descendo pelas minhas pernas, uma dor que não o chegava a ser, como se o riozinho de sangue me quisesse apenas dizer «cheguei». Fiquei a olhar para as minhas pernas, sem saber o que fazer. A olhar. Só.

Eu sabia que aquilo havia de me acontecer um dia. A mãe já me tinha avisado, já me tinha explicado tudo, mas é sempre diferente a gente saber porque ouviu, e a gente saber porque vê e sente.

Fui ao armário da casa de banho buscar algodão e comecei, lentamente, a limpar as minhas pernas. Era preciso chamar a mãe, mas não sei porquê sabia-me bem estar sozinha a tratar de mim. Sozinha a olhar para o meu sangue. O sangue que, tal como a mãe dissera, a partir de agora todos os meses ia sair de mim durante uns dias. O sangue que, de um momento para o outro, me tornava muito mais crescida. (Vieira, 1980, p. 47).

Mariana partilha com a mãe as coisas muito engraçadas que as meninas dizem, na escola, sobre a menstruação, trazendo à tona as crendices e o universo popular:

- Se tomares banho ou molhares os pés quando andares assim, morres.
- Se lavares a cabeça nessa altura, ficas maluca.
- Se comeres gelados durante esses dias, sobe-te o sangue à cabeça.
- Se andares descalça, põe-se-te a boca torta.
- Se disseres a alguém, nasce-te um cravo atrás da orelha.
- Se fores passear ao campo, vêm os lagartos atrás de ti.
- Se estiveres a fazer a comida, ela fica estragada. (*idem*, p. 48).

As diferenças geracionais na linhagem feminina são explicitadas por Vieira, nestas relações entre o que se diz e os valores enunciados por avós, filhas e netas. A mãe conta da dificuldade que teve a avó de Mariana para lidar com a menarca, quando chegou à esta altura. “(...) as mães achavam que não deviam falar nessas coisas aos filhos. Assim como também não lhes diziam como nasciam os bebés e coisas assim. (...) As palavras que ela inventava para falar desse sangue... «A coisa», «o mal», «a chica»” (*idem*, p. 49). Como afirmam Silva, Gomes e Ramos, “O tópico das relações intergeracionais na literatura portuguesa para a infância e a juventude é assíduo, com a presença e/ou protagonismo concedido a idosos que convivem com personagens infantis.” (2019, p. 93).

Em *Aula de inglês*, obra que abordaremos com mais pormenores no item 6.4, já ao fim do romance, se revela a passagem do tempo, o amadurecimento e as decisões identitárias que compõem a protagonista Teresa, nas cartas que envia ao Professor: “(...) *já não sou mais a*

*Penélope, nem a Prisioneira e nem mesmo a Teresa Cristina que o senhor conheceu (...)*” (Bojunga, 2002, p. 202). Nas últimas páginas que ela mandou para Octavio, escritor por quem foi apaixonada, cujas cópias remeteu ao professor, Teresa declara: “(...) você aprendeu comigo uma nova modalidade de desenvolver uma personagem, eu aprendi com você a força que uma paixão pode ter.” (*idem*, p. 203). Então, ela diz que o contato diário com a “extrema pobreza”, em África, fez com que ela não quisesse mais ter a vida confortável que tinha antes, no Brasil. No epílogo 2, o pai de Teresa, que se encontra com o professor numa livraria do Rio de Janeiro, conta que a filha vai assumir um posto na administração geral da ONG e que continuará a viver no continente africano. E então ele conclui, explicitando a diferença de valores diante da vida, entre ele e a filha: “Isolada! Cercada de tudo que a gente faz tudo pra não ver. Tão linda que ela era! e ainda por cima minha filha. Dá pra entender?! Pra mim é um mistério profundo que só mesmo um chope bem gelado pode ajudar a explicar.” (*idem*, p. 212). Larissa Cruvinel, em sua tese de doutoramento sobre narrativas juvenis brasileiras analisa *Aula de inglês*, de Bojunga, uma das obras indicadas ao Prêmio Jabuti em 2007:

No que tange ao título da obra, a autora certamente sugere que as aulas de inglês de tia Penny para o Professor e do Professor para Teresa Cristina representam muito mais do que um mero aprendizado de uma língua estrangeira. Trata-se do aprendizado de uma experiência de vida, um aprendizado existencial. A aula de inglês seria então um momento para trocar experiências, para apreender o outro naquilo que o outro pode acrescentar com sua história de vida. (2009, p. 117).

As relações e os aprendizados intergeracionais, recorrentes nas obras de Vieira, comparecem nesta obra de Bojunga.

Em *Caderno de agosto*, Glória, protagonista de 15 anos, aprende observando a vida, principalmente, a da mãe, neste mês – já enunciado no título da obra - de convivência íntima, preenchido por escritas, que abordaremos um pouco mais a fundo também no subcapítulo 6.4. A relação de cumplicidade entre pai e filho também está contemplada na obra:

São exactamente três da tarde do primeiro dia de Agosto e vou cumprir a promessa. Quer dizer: vamos cumprir a promessa. Olho para ela, sempre muito direita diante do computador, e tenho a certeza que tudo irá dar certo. Neste momento o António deve estar a trocar impressões com o pai, sobre os últimos avanços da psiquiatria. (Vieira, 2006, p. 7).

A convivência de Glória com amigas, como a Luciana, também são fontes de aprendizado e crescimento para as meninas protagonistas dos romances que comparam estruturas familiares, temperamentos e modos de ser: “(...) uma pessoa apaixonada, ao vivo, eu nunca tinha visto. A não ser a Luciana, claro. Mas a Luciana apaixona-se todas as semanas por uma pessoa diferente (...)” (*idem*, p. 66).

A visão crítica emerge em muitas passagens, pelo olhar da narradora, como neste exemplo: “(...) o tio Anselmo, que é dos que acham que, lá porque agora pertencemos todos à Europa, temos de ser muito amiguinhos uns dos outros e esquecer esses tempos antigos quando andámos à traulitada com franceses, ingleses, espanhóis, mouros e mais que fossem.” (*idem*, p. 71).

Nesta galeria de personagens observadoras e comentadoras das vidas dos que lhes cercam, voltamos à menina Mariana que, recém-mudada de casa, em *Lote 12*, observa o que se passa num apartamento vizinho. Um marido reclama, à mulher: “«deixaste esturrar esta porcaria outra vez». (...) «Esturrado, tudo esturrado. Chega um homem a casa para isto.»” (Vieira, 1980, p. 93). O pai chama Mariana de bisbilhoteira, ela argumenta que os prédios são muito próximos e, mesmo que não queira, não tem como não ouvir. Mariana lembra-se da tia Magda, que “passa o dia a espiar as idas e vindas da vizinha de baixo para depois começar a dizer que «mulher é para estar em casa a tratar da família e não para andar sempre na boa-vai-ela»” (*idem*, p. 94).

Mariana imagina como falaria à vizinha de quem só viu as mãos e ouviu as reclamações do marido, num incentivo para que veja a vida para além das quatro paredes da própria casa:

E havia de lhe dizer «deixe lá, senhora vizinha, amanhã vai ser melhor, o seu arroz há-de cheirar a ervas bravas e o seu marido vai ficar contente por ter chegado cedo a casa, olhe por uns momentos cá para fora, senhora vizinha, o mundo não são apenas as paredes da sua casa, e a sua família é muito maior do que julga, senhora vizinha venha aproveitar alguns momentos do sol deste Inverno (...)” (*idem*, pp. 95-96).

*Se perguntarem por mim digam que voei*, de Vieira, ao longo de suas 196 páginas, nos faz lembrar *Cem anos de solidão* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014), e do realismo mágico, uma vez que revelam-se as vidas de várias mulheres, seus maridos e filhos, diversas gerações, através dos tempos. Amores, mistérios (relógios que param de funcionar quando um bebê morre), decepções, saberes tradicionais e bruxarias, com menções a ervas e à lua cheia, homens que fogem, pais ausentes, fazem parte do universo deste romance

nitidamente *crossover*. A janela é um elemento forte como imagem poética, elemento de conexão de Joana Ofélia consigo mesma e com outras instâncias: o imaginário, outros mundos, o apelo para viajar e conhecer outras culturas, como metáfora da morte.

A narrativa vai do presente para o passado, em analepses. Há tempos e histórias que se entrecruzam, nestas narrativas, como num jogo de quebra-cabeças. Joana Ofélia murmura, pensando em seu amado, o pintor Pedro Ruiz: “Qualquer janela serve para voar” (Vieira, 1997, p. 13). Quando ela entra na Casa do Freixo, os relógios andavam na perfeição. Demétria, a criada da família, lhe dá um “saco de linho com bagas das ervas-das-sete-sangrias” (*idem*, p. 13). O murmúrio de Demétria faz lembrar benzedeiras e bruxas, ao evocar o destino, a passagem do tempo e elementos cósmicos:

*“Aqui se guardam todos os males,  
se liga o que tem de ser ligado,  
e se desliga o que não nasceu para ser ligado.  
Por luas e sóis  
e mundos a haver.”* (*idem*, p. 13).

As personagens idosas criadas por Vieira, como bem sinalizam Silva, Gomes e Ramos, são “contadoras de histórias, fiéis depositárias do património tradicional oral, figuras salvadoras/reestruturadoras de famílias em crise (...) representantes de uma sabedoria ou cultura popular, associada à natureza e à vida na aldeia.” (2019, p. 94).

Joana Ofélia vai se casar com o Major Almerindo, a criada Delfina pergunta se a noiva ama o rapaz, ao que ela responde com a frase enigmática: “Qualquer janela serve para voar” (Vieira, 1997, p. 14). O narrador onisciente nos diz que “Joana Ofélia sempre dissera coisas que ninguém entendia” (*idem*, p. 14). Nicolau, o pai do noivo, diz sobre ele que “A cidade e a tropa tinham feito dele outra pessoa.” (*idem*, p. 15). Em uma página, entre pedidos de casamentos recusados, quando Maria da Assunção, irmã de Joana, tem 18 anos e o rapaz 24, passam-se os anos, até que ele chegue aos 36 e queira casar-se com a mais nova das quatro irmãs, mesmo estando a outra prometida, há anos. O pai estranha: “a bastarda?” (*idem*, p. 17). O pretense noivo desfaz de Maria da Assunção: “Para que quero eu uma trintona?” (*idem*, p. 17). E conseguimos assim, pela literatura de Vieira, aproximarmo-nos de modos de vida do passado, mentalidades que já não se sustentam nos meios urbanos atuais, mais ainda perduram em certos lugares mais remotos. O romance também nos remete ao texto teatral *A casa de Bernarda Alba* (1936), do

espanhol Federico García Lorca (1898-1936), com mulheres a se engalfinharem por namorados e a viverem por décadas dentro de uma casa grande, sem a presença de homens. Maria da Assunção chora ao ser desprezada para o ansiado casamento. Demétria sustenta que Maria da Piedade negou muitas vezes o casamento à Maria da Assunção e por isso o noivo cansou-se. Maria da Piedade não suporta que a contrariem, diz que tem trinta e seis anos e manda naquela casa. Delfina rebate dizendo que será sempre a catraia (menina) que ajudou a criar.

Vieira constrói esta família de quatro irmãs, sendo a mais velha delas a rancorosa Maria da Piedade, que faz as vezes de chefe da família e fala ao senhor Nicolau, pai do Major, em tom de maldição:

(...) a minha irmã mais nova casará com o seu filho se for da sua vontade (...) Aos 20 anos, que sabemos nós da vida? (...) a partir do momento em que ela sair desta casa, é para nunca mais voltar. Como se as nossas famílias nunca se tivessem conhecido. Os filhos que tiver nunca serão meus sobrinhos. (*idem*, p. 18).

Demétria ajuda Joana com o vestido de noiva e dá-lhe um saco de linho com a letra “J”, mais as ervas, e reza para ela. (*idem*, p. 93).

Vale lembrar que temos aqui, exemplarmente, o modelo feminino que era esperado de muitas mulheres, ao longo de gerações:

Maria da Assunção tinha passado a vida inteira à espera daquele casamento, era óptima dona de casa, aprendera piano na Escola Familiar de Música e Artes Domésticas Madame Neves, as artes da cozinha com Delfina, preparara-se para ser a melhor mãe do mundo, agora o que ia ser dela? (*idem*, p. 17).

Quando Joana tem dificuldades para engravidar e parir, principalmente, um filho homem, o sentimento de culpa da mulher emerge, várias vezes, num crescente de frustração e na sensação de falência, como podemos conferir nas citações a seguir, nas quais desculpa-se constantemente com o marido: “O próximo vai vingar. Verá.” (*idem*, p. 20), “O próximo vai vingar. Verá. E há-de ter o seu nome” (*idem*, p. 21), “Agora é que vem o rapaz. Verá.” (*idem*, p. 22), “O rapaz virá a seguir – disse a mulher, de olhos baixos, como se tivesse cometido crime grave que necessitasse de perdão.” (*idem*, p. 22). Joana acaba por falecer quando dá à luz o filho Pedro.

Piedade, filha de Joana com o Major, aos 18 anos, quando sai de casa, da aldeia afastada onde fica a casa dos Três Anjinhos, para ir viver em Lisboa, deixa um bilhete dizendo “«Se alguém

perguntar por mim (...) digam que voei.» (idem, p. 158). Na cidade grande, passa a se chamar Petá e cria Leticia, filha do irmão Pedro, a quem conta: “Demétria sempre nos disse que a nossa mãe sabia voar. E eu sempre acreditei.” (idem, p. 156). Ao reencontrar a filha Leticia, já adolescente, após toda uma vida distante, Pedro deixa para que ela decida se quer viver com ele ou se permanecerá a morar com Petá, e quer que ela saiba que, caso decida estar com ele, “(...) haverá sempre uma janela por onde poderá entrar para dormir em paz.” (idem, p. 187). Assim, vemos que a imagem da janela, largamente trabalhada por Vieira no romance, para saídas, evasões e viagens, adquire ainda outro sentido, o de entrada, acolhida, ninho e lar, quando é vista pelo ponto de vista masculino.

Almerinda é mais uma das filhas que Joana tem com o Major. O desprezo dado pelo pai a filhas mulheres e deficientes está também aqui, neste romance de Vieira: “O Major, que ainda continuava capitão, pouca atenção lhe dava. Uma filha mulher, e ainda por cima cega, não estava propriamente nos seus planos.” (idem, p. 22).

Diante da ausência de um filho do sexo masculino, o Major pensava: “mau-olhado que Maria da Assunção me deitou” (idem, p. 23), revelando assim também o pensamento supersticioso que atribui inicialmente aos profissionais de teatro. Por fim, enquanto o pai sonha com o filho macho, de destino grandioso, imaginando que “seria imperador dos russos”, a mãe fala baixo, para que ele não ouça: “E terá asas no coração...” (idem, p. 23).

Ainda na infância, a criada Demétria vivia a falar de príncipes e princesas para Joana Ofélia, da Branca de Neve e da Bela Adormecida, ao que a irmã mais velha, Piedade, exortava para que ensinasse a ela coisas úteis. Joana Ofélia “Não fora feita para fada do lar”, disse a professora da Escola Madame Neves, frequentada por todas as outras irmãs, para desespero de Maria da Piedade. “Enganava-se no ponto de cruz. Deixava queimar a sopa. Não se entusiasmava por aí além com o piano.” (idem, p. 54). A Escola de Madame Neves entra em decadência, com o passar do tempo, sinal de mudança dos costumes em relação à educação das mulheres.

Sobre ir atrás de um príncipe, se este não vier ao encontro das mulheres da casa, Joana fala para a irmã Maria das Dores: “Abre a janela e voa. É o que eu hei-de fazer um dia” (idem, p. 55). “Joana Ofélia falava sempre coisas que ninguém entendia” e Delfina reforça a ideia dizendo que a menina “Não é deste mundo” (idem, p. 55), pois tem “a pele quase transparente, os olhos verdes, a longa cabeleira ruiva. Demétria leva Joana até o rio, nas noites de lua cheia, para “apanhar as ervas da salvação” (idem, p. 55). Osvaldo, mascate de passagem, diz a Maria das



Dores, uma das irmãs, que os produtos que vende vêm do “país das maravilhas”, que fica “Onde quisermos”. Maria das Dores foge com o mascate, e nunca mais volta.

Joana Ofélia declara, sobre o aparelho de televisão, que acabou de chegar e passa a fazer parte da vida naquela aldeia afastada de tudo: “Parece tal qual uma janela (...) Mas é uma janela cheia de pessoas. Parece que nos agarram. Por esta janela não sou capaz de voar.” (*idem*, p. 68). Joana parece dizer que a televisão apresenta as imagens muito prontas, e não dá espaço para que sua imaginação funcione.

Almerinda é uma mulher frágil, vive com Carlota, uma outra criada, e Demétria, na Casa dos Anjinhos. Está com 20 anos, tem a aparência envelhecida, e todo domingo recebe uma porção de afilhados. Tem medo de “corrente de ar e do pólen das flores” (*idem*, p. 128), os olhos fecham-se quando fica muito nervosa, quando está muito quente ou muito frio. Quando era criança imaginava-se a Branca de Neve ou a Bela Adormecida, deitada, a esperar um salvador. Demétria deita-lhe flores de camomila com azeite aquecido em banho-maria, e assim os olhos se abrem. “Já aprendeu que não vale a pena ficar deitada à espera do salvador, porque o salvador está sempre muito ocupado noutros lugares.” (*idem*, p. 147). Almerinda é solitária e passou uma semana de olhos fechados, a cada irmão que saiu de casa: Piedade e Pedro. Já chegou a desejar isso para si, mas sofre de falta de coragem. Imaginou que Olinda Dulce, que tem 24 anos quando vem viver na Casa dos Anjinhos, traria o clima do teatro para a casa, mas esta, agora, só vive para criar o filho. E assim segue Almerinda, junto da janela, fazendo e desfazendo colchas brancas, que nunca conclui, o que nos remete à personagem Penélope, da *Odisseia* de Homero.

As comparações construídas por Vieira para descrever a beleza de Joana Ofélia, que nenhum filho herdou, são bastante poéticas e imagéticas.

(...) tinha passado ao de leve pelo mundo sem deixar pegadas no chão, como os Fascinados na Encruzilhada do Ervideiro, tinha pairado um pouco no ar, como uma pena que se lança de muito alto e leva muito tempo a poisar na terra (...) (*idem*, p. 128).

São muito constantes nos romances infantojuvenis de Bojunga e Vieira os questionamentos das personagens sobre o nome que possuem. Gostar ou não gostar, investigar a história da escolha e a origem do próprio nome são processos que fazem parte da construção da identidade de meninas e rapazes.

Maria Guilhermina, a adolescente de 16 anos de *Um fio de fumo nos confins do mar*, não gosta de seu nome. “(...) acho que ninguém de bom senso deveria ser capaz de o dar nem à sua pior inimiga. A minha mãe diz que me chamou assim por acaso. (...) Como se eu acreditasse.” (Vieira, 1999, p. 22). Nani, que foi babá da mãe, tendo cumprido a função materna e ocupando a função de avó da menina, lhe diz que “as pessoas é que fazem os nomes que têm” (*idem*, p. 23).

A menina protagonista de *Paulina ao piano* questiona-se: se tivesse outro nome, gostaria de outras coisas, comportar-se-ia de maneira diferente, “pensaria de outro modo?” (Vieira, 1999, p. 70). Criança entre 8 e 10 anos, Paulina também se questiona sobre aspectos físicos, que interferem na construção de sua identidade e na relação tumultuada que mantém com a mãe: “Por que razão a mãe nunca lhe contara histórias de princesas morenas e de olhos castanhos?” (*idem*, p. 59).

Em *Aula de inglês* a jovem Teresa Cristina, de 19 anos, reflete sobre o seu e outros nomes: “– Penny. Que nome gostoso, não é, professor? Muito melhor que Teresa Cristina. Eu sempre achei o meu nome assim meio... sei lá, meio pomposo. E parece que cada ano que eu fico mais velha ele fica mais pomposo.” (Bojunga, 2002, p. 19).

Em *Os olhos de Ana Marta*, nos vemos diante dos nomes proibidos de serem pronunciados, como o da irmã que morreu em acidente de carro e que implica toda a trajetória da personagem protagonista, Marta. Vieira constrói de modo muito poético esta linda narrativa do tortuoso caminho da busca dos sentidos de toda uma existência, empreendida pela jovem Marta, este vazio enfim preenchido pela nomeação:

Tenho a sensação de ter percorrido as Sete Partidas do Mundo até chegar ao teu nome.  
De te ter sempre procurado, inconscientemente, pelo meio das febres, das ladainhas,  
dos quartos fechados à chave, das sextas-feiras com as espanholas, das conversas  
com Lumena.

Nesta parte do mundo te encontro finalmente.

E te dou nome: Ana Marta.

E te chamo: minha irmã. (Vieira, 2010, p. 119).

A escola aparece em várias narrativas, muitas vezes apresentada como lugar desatualizado, sem sentido, como na visão de Mina, de *Um fio de fumo nos confins do mar*. “Nada me prende a esta cena, onde derretemos no Verão e gelamos no Inverno, para aprender coisas

que me dizem muito pouco. Cumpro os horários, faço o que é preciso (...)" (Vieira, 1999, p. 67). Aparecem referências a escolas de barracões pré-fabricados, quentes no verão e frios no inverno. A mãe não incentiva a garota a ter amigos ou amigas e acha que ela deve trabalhar, tão logo seja possível, em vez de continuar nos estudos. Mina é ácida em relação às professoras: "Não morro de amores pelas professoras (todas mulheres, claro, os homens não são trouxas ao ponto de se estafarem por ordenados miseráveis), (...)" (*idem*, p. 63). A dificuldade de Mina em engajar-se num projeto pessoal, que pode se dar na escola ou não, e também o desejo de se distanciar da família, aparecem: "O meu único sonho, nestes anos todos, foi sempre acabar a escola o mais rapidamente possível, e depois fugir de casa. Só isso." (*idem*, p.68). A fuga como saída da situação conflitante em que se vive aparece também em *Meia Hora para mudar a minha vida*. A viagem, também espécie de fuga, relaciona-se ao título da obra, num sonho recorrente de Mina: "Quando era mais miúda, sonhava com um navio branco a deitar nuvens de fumo lá nos confins do mar, e embarcar nele para destinos de estranhos nomes (...)" (*idem*, p. 68)

Em *Chocolate à chuva*, Mariana reflete sobre a tristeza e a dor do crescimento, ligadas ao primeiro dia de escola, ao seu passado, que se relacionam ao título do romance:

(...) outubro mal começara, chovia tanto. A minha mãe tinha-me dado um chocolate, sem se importar com o mal que aquilo fazia aos dentes, como sempre me dizia. Acho que passei a manhã de nariz esborrachado no vidro, a olhar a chuva lá por fora, e todos os que pelas ruas andavam tão felizes, sem terem de ir à escola. Nunca fui capaz de esquecer esse dia, a chuva, a minha vontade de chorar, o bibe, o chocolate esmagado na minha mão. (Vieira, 2012, pp. 76-77).

Para as escolas tradicionais, onde as meninas Branca, protagonista de *Meia hora para mudar a minha vida*, e Maria, de *Corda bamba*, vão estudar, os conhecimentos e aprendizados que elas trazem das heterotopias onde viviam não vale nada, não interessa, assim como pensam as avós. Branca conhece obras do dramaturgo Gil Vicente (1465-1536) e sabe fazer adereços, Maria conhece de perto a vida no circo e sabe andar na corda bamba. Na aula particular, a professora pergunta: "Alguma vez você já ouviu falar em paralelismo e perpendicularismo?" Maria "Lembrou-se do circo: às vezes eles falavam em botar os cabos de aço paralelos." (Bojunga, 1988, p. 49). Dizem na avaliação escolar que Maria está "atrasada" para a idade. Levam em consideração os tais parâmetros, por exemplo, de que uma criança de 10 anos tem que saber tais ou quais conteúdos, mas não a matemática que ela aprendeu na prática, na vida, dentro do circo.

Branca conta que “Na escola, passava o dia a ouvir histórias parvas, a recortar e colar bonecos, ainda por cima com umas tesouras muito pequeninas e que não cortavam nada.” (Vieira, 2010, p. 67) Na escola, a garota relata que na “Feira”, onde ela mora, mexe com tesouras grandes e pontudas e que há mesmo uma delas guardada em seu quarto, embaixo da cocaína. A professora perde a fala e no dia seguinte “Elas” (as funcionárias da Segurança Social) estão na “Feira”, para esclarecer a questão. Acontece que a cocaína referida pela menina era apenas um dos cartazes de uma peça teatral, “Maldita Cocaína”, um dos muitos que estão pelas paredes de seu quarto, para esconder rachaduras e umidades. A naturalidade com que a menina fala destas coisas faz a professora e “Elas” ficarem em polvorosa. As representantes das instituições tradicionais demoram a perceber que não se trata de nada grave e sempre fantasiam relações perversas, criminosas, inadequadas, que não existem, o que se comprova quando vão ao local onde a menina relata que tudo está arranjado. O humor e os desencontros da linguagem são trabalhados por Vieira com maestria. Na casa da avó a menina sente falta do cartaz da cocaína. Em seu lugar há um quadro com uma galinha morta e maçãs. “Tive a certeza de ter entrado num país que não era o meu.” (*idem*, p. 124).

*Retratos de Carolina* foi o primeiro livro lançado pela Editora Casa Lygia Bojunga, em 2002. Tem narrador heterodiegético e apresenta o crescimento da personagem que dá título ao livro, dos seis aos vinte e nove anos. O “Manual do professor digital”, disponibilizado no site [casalygiabojunga.com.br](http://www.casalygiabojunga.com.br), direciona a obra para estudantes do Ensino Médio, equivalente ao Secundário português, ou seja, localiza-a no campo da literatura juvenil (<http://www.casalygiabojunga.com.br/pt/paginas-conteudo/manualRetratos.pdf>).

“Carolina aos seis anos:” é o primeiro capítulo do livro, quando ela conhece, na escola, sua melhor amiga, Priscilla (Bojunga, 2018, p. 15). A primeira letra, C, vem colorida, como a lápis de cor, dentro de um quadrado. Todos os títulos dos capítulos são escritos com letra de mão e terminam com dois pontos.

Bojunga trabalha a ideia da vida como uma travessia, e uma idade como uma etapa desta viagem pessoal que é a trajetória de cada personagem: “Carolina ia atravessando os seis anos quando conheceu a Priscilla.” (*idem*, p. 15). Carolina é apaixonada pelo pai, que tem rompantes filosóficos em conversas com a filha.

Uma vez, falando de segredos, o pai da Carolina disse pra ela que a vida é um grande segredo, que vai se desvendando devagar, à medida que a gente vive. Disse que quanto mais a gente presta atenção nele, mais ele se mostra. Mas disse também que, por

mais que a gente preste atenção nele, ele jamais se mostra todo. Carolina logo se interessou pelo Grande Segredo. Quis saber mais. O Pai falou:

– Muita gente passa a vida espiando o Grande Segredo por uma frestinha estreita assim.

– ?

– Já outros conseguem espiar pra ele por frestas mais largas.

– ?

– Tem ainda outros que não se contentam com frestas: querem ver *tudo* do Grande Segredo. Mas eu já te disse que ele é mestre nesse jogo de esconde-esconde: ganha sempre.

– ?

– Pra qualquer um que entra no jogo, ele vai logo abrindo frestas. Mas estreitas. Sempre muito mais estreitas do que a gente quer.

– ?

– Não nos resta alternativa melhor senão tentar alargar cada uma.

– ?

Mas com tanta interrogação no olho de Carolina, o Pai achou melhor continuar a conversa outro dia. (*idem*, pp. 22-23).

Bojunga representa com o sinal gráfico de interrogação a incompreensão que se coloca no corpo, mais precisamente no olho de Carolina, diante das coisas profundas que lhe está a dizer o pai.

Aos vinte anos, Carolina cursa a faculdade de Arquitetura. Gosta de ler e estar só, enquanto a amiga Bianca é festeira. A amiga conta para Carolina que encontrou o Homem Certo e, na forma como Bojunga escreve, e repete, e se refere a ele, instaura um tom irônico. Bianca conta que ele é separado, tem o dobro de sua idade, e ela desconfia que ele cheire pó. Mora numa casa grande, com uma empregada e o pastor alemão Piedoso. A narradora vai dando pistas para o leitor de que o Homem Certo talvez não seja assim tão certo. Carolina encontra no guarda-roupa da ex-mulher do Homem Certo o vestido pelo qual se apaixonou em Londres. O Homem Certo, namorado da amiga, fica encantado por Carolina.

Carolina confia com o pai o incômodo que está sentindo por estar apaixonada por um homem que tem o dobro de sua idade e era namorado de sua amiga. A narradora nos diz que

tanto o pai como Carolina não gostam de falar de si. Cresce em importância, então, o seguinte franco desabafo da filha:

É um tesão por ele que não tem mais tamanho, pai. Eu nunca pensei que tesão podia ser uma força forte assim. É isso também que está me deixando tão perturbada. Eu digo também porque tem uma coisa que eu não sei direito o que que é, eu só sei que é uma coisa que... me fascina, mas que... ao mesmo tempo que me fascina, me incomoda; mais até: uma coisa que me assusta um pouco. (*idem*, p. 93).

Carolina pergunta ao pai: “– Você acha que paixão e amor... se confundem?” (*idem*, p. 94), e ele diz que essa é uma questão difícil de responder. Carolina continua a contar o que lhe tem sucedido nesta relação, quando temos um comentário da narradora, que nitidamente tem um posicionamento – crítico – diante do discurso do Homem Certo: “E quando ele disse, vamos casar! não quero mais esperar pra você ser minha, exclusivamente minha, a Carolina (nem acha esquisito nem nada de passar a ser de alguém depois de vinte e um anos sendo dela) (...)” (*idem*, p. 108).

Ela conversa com o pai admirando a ampulheta de madeira, que foi comprada pelo avô, em sua lua de mel, num antiquário, e dada ao pai da menina, quando ele tinha quatro anos, como herança, diante da morte abrupta de seu pai. Os dois lembram de uma pintura que viram, no Museu do Prado que, ao que tudo indica, trata-se de Hans Baldung Grien, *As três idades do homem e a morte*, na qual esta última figura aparece carregando uma ampulheta. Notamos que Carolina está num relacionamento abusivo ao dizer que trancou sua matrícula na faculdade e que o marido lhe diz, rindo, que ela vai ser “a arquiteta” da vida deles (*idem*, p. 111).

“Carolina aos vinte e quatro anos:” é o título deste capítulo. O pai questiona a filha do porquê ainda estar casada com uma pessoa que não tem afinidade, conta que há dois meses descobriu um câncer e que pensa ser sua mulher, a mãe de Carolina, uma “coitada”, uma pessoa bela, mas que nunca se interessou em estudar, ler, enfim ter um projeto pessoal de vida, ficando sempre satisfeita em cuidar da casa e ter um marido que pague as contas.

A conversa de Bojunga com Carolina, no final do romance, parece de mãe e filha. Ela quer porque quer que a escritora lhe dê um amor. E Bojunga responde enfatizando que quis lhe dar independência, por oposição a uma outra situação de paixão, dependência afetiva, ou algo assim, que é o que parece que Carolina apela a ela para criar.

Carolina, vê se entende, filha: a tua história chegou ao fim. Com esse teu retrato aos vinte e nove anos eu quis deslanchar a tua profissão, a tua criatividade, a tua

independência econômica e, acima de tudo, a tua confiança nessa tua mão aí. O resto, Carolina, inclusive essa tal história de amor que você tanto quer viver, isso... e o mais... virão como consequência, pode ter certeza.” (*idem*, p. 238).

Abordaremos mais intensamente a relação da escritora com a personagem no item 6.4, uma vez que se alonga em conversas e desejos de ambas.

Retornando a *Chocolate à chuva*, de Vieira, Mariana orgulha-se do amadurecimento da amiga Rita, que já não tinha medo do pai ralhar ou dar-lhe bofetões, mas depara-se com a dificuldade em tratar do assunto:

A Rita – eu via – tinha descoberto que não valia de nada ter medo. E isso tornara-a, aos meus olhos, numa mulher a sério. Quis dizer-lhe isso mal a vi entrar em minha casa, alguns dias depois. Mas é sempre difícil a gente dizer essas coisas. (Vieira, 2012, p. 170).

Mais adiante, temos um outro excerto, no qual Mariana reconhece que os adultos também crescem: “É por isso que eu digo que o meu pai cresceu.” (*idem*, p. 172). E emergem ainda, nas reflexões da menina, certos inconvenientes que ela percebe, na vida daqueles que crescem: “Crescer é bom mas tem certos inconvenientes, para lá de não cabermos nos vestidos, que ficaram do verão passado: começamos a complicar as coisas, começamos a ter medo das palavras, começamos a pensar mais na reacção dos outros.” (*idem*, p. 189).

Em *Lote 12, 2º frente*, Mariana pondera sobre a vida, a morte, os relacionamentos e o que é uma casa, algo vivo e com identidade:

Acho que todos envelhecemos um pouco por cada pessoa que vai desaparecendo. (...)  
Mas será apenas para adormecermos e acordarmos nelas que as casas servem? (...)  
Às vezes penso que há pessoas que nunca chegam a conhecer a sua casa, assim como nunca chegam a conhecer os filhos, os amigos.” (Vieira, 1980, p. 126).

Mariana identifica ainda a colaboração como característica de sua família, diferentemente de outras, e o quanto isso interfere na qualidade de vida da mãe, para poder usufruir da casa própria, conquista da família, em que agora vivem:

A minha mãe sai de manhã para o escritório mas à tarde já está em casa. E quando chega ela sabe que vai poder descansar um pouco porque, durante a tarde, a avó Elisa e às vezes a senhora Ricardina lhe facilitaram a tarefa: fizeram a comida, limparam a

casa, atenderam o telefone, foram ao supermercado, trataram da Rosa, e numa casa onde todos ajudam, a vida não é difícil, e sempre sobram uns minutos para se olhar à nossa volta, respirar fundo, sorrir para nós próprios, «esta casa é nossa». Mas se fosse a minha mãe a fazer tudo, como acontece com tantas que eu vejo da minha janela? Se antes de entrar às 9 horas no escritório ela estivesse farta de trabalhar, quartos arrumados, comida adiantada para a noite, (...) Que tempo então – e que disposição – para se amar a casa? (*idem*, pp. 126-127).

Vieira nos conduz até o capítulo XXXI, como no último dia do mês, no calendário: “É Noite de Ano Novo” e notamos um acento na identidade e liberdade que provêm da família que elegemos e que convidamos para habitar a nossa casa:

(...) é verdade que a família pode ir aumentando e prolongando-se por outras pessoas, mesmo que nas suas veias não corra um sangue igualzinho ao nosso. E é decerto para que essas pessoas todas se possam encontrar e conversar e descobrir como afinal são parecidas, como afinal sempre se poderiam ter conhecido e sido amigos, que as casas existem. (Vieira, 1980, p. 141).

Chegando ao fim deste capítulo 5, retomamos a indagação feita por Cecco no estudo já citado anteriormente: “Quais modelos e quais mensagens, quanto à feminilidade, à sexualidade e o feminismo, os outros adultos oferecem às jovens meninas?” (2003, p. 215). Imaginamos que a resposta a esta questão tenha sido dada, ao longo do capítulo, e que apresentaremos ainda outros casos e exemplos, nos capítulos que seguem. A representação da condição feminina, seu questionamento próprio e sua luta pelo empoderamento, nos romances destinados ao público infantojuvenil que compõem o nosso *corpus* coloca bastante em relevo a situação das mulheres no passado e hoje, quando reivindicam mais igualdade e liberdade e menos exploração e opressão.



## 5.1 – Meninos protagonistas e suas visões sobre o feminino

João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili  
que não amava ninguém.  
João foi pra os Estados Unidos, Teresa para o convento,  
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,  
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes  
que não tinha entrado na história.  
Carlos Drummond de Andrade, *Alguma poesia*

Analisaremos aqui algumas obras que trazem meninos e homens como protagonistas, sendo muito frequente a busca pela atenção e amor femininos: da mãe, da sonhada madrinha, das raparigas que despertam o desejo destes rapazes, ao longo do processo identitário e na descoberta que estão a fazer de sua sexualidade. Os desencontros e decepções marcam presença, como no poema de Drummond, e são fonte de crescimento e amadurecimento.

O tema da viagem está muito presente nos romances de Bojunga e Vieira que têm rapazes como protagonistas das narrativas. A viagem externa é também, simbolicamente, a viagem interna que estes meninos e rapazes empreendem em busca de suas identidades, para conhecerem melhor a si mesmos, seus desejos e o amor, principalmente entre homens e mulheres.

O menino Alexandre, de *A casa da madrinha*, de Bojunga, sai da periferia de Copacabana, mais precisamente de um barraco na favela que fica próxima do bairro luxuoso, em busca desta casa já enunciada no título da obra que, pelas descrições que o menino recebe do irmão, e reproduz ao longo de sua trajetória, parece saída de um conto de fadas. A menina Vera apresenta-se como uma boa companheira de parte da viagem empreendida pelo garoto e, embora duvide dos sonhos que o animam a prosseguir rumo a esta casa onde tudo magicamente se resolve, vai com ele para encontrar a madrinha e sua casa. Alexandre descreve a mãe e a irmã como pessoas trabalhadoras, assim como a professora de horizontes alargados que foi perseguida na escola onde ele estudava. O irmão Augusto cumpre a função paterna, uma vez que o pai se perdeu no alcoolismo. Andar sozinho, feito adulto, sendo ainda criança, é algo que está presente tanto no mundo das crianças da periferia do Brasil, como nos contos tradicionais e neste romance de Bojunga. Alexandre sai do mundo urbano, da cidade litorânea e muitíssimo turística e vai parar na roça, no interior, “bem pra dentro do Brasil.” (Bojunga, 2002, p. 41). A história do pavão que acompanha o menino Alexandre é encaixada na narrativa principal, e a solidão e o desamparo do animal aproximam-no do companheiro humano. O romance que a ave desenvolve com uma gata

é sua única relação afetiva positiva, além da amizade e convivência com Alexandre, ao longo das histórias trágicas que compõem sua história de vida, como já abordamos em detalhes no capítulo 4.

Em *Viagem à roda do meu nome*, de Vieira, a palavra viagem surge já no título da obra, assim como a palavra nome, forte elemento identitário. O menino adolescente Abílio sai de Lisboa, onde mora, rumo a Gafanha, cidade costeira do conselho de Ílhavo, no distrito de Aveiro, em férias com a família. Ir à terra dos antepassados é um modo de apropriar-se da história pessoal, descobrir porque se tem o nome que se tem, que é, por sua vez, um acontecimento inserido na história da família mais alargada. As narrativas paralelas, o itálico para distinguir uma narrativa da outra e as analepses são bastante utilizadas pela autora.

O protagonista tem humor e ironia, é observador, como as protagonistas meninas das demais obras de Vieira, aqui analisadas: “E se a senhora do chapéu de palha vermelho fosse louca perigosa, ali sozinha comigo?” (Vieira, 2010, p. 48). Há uma série de mulheres a gravitar em torno do rapaz: a referida senhora que se senta ao seu lado na viagem de autocarro, sobre quem o menino projeta personagens vistas em filmes televisivos; a tia Constancinha que o infantiliza; a amiga Luísa, por quem o rapaz sente-se atraído; a mãe e a avó, que moram com o menino; a idosa prima Maria Constança que, com o passar da narrativa, sabemos ter sugerido que se chamasse Abílio.

A família imaginava que o rapaz seria uma rapariga, antes de nascer, e então a mãe escolhera o nome *Silvia*, inspirada no romance *O despertar de Silvia*, que apresenta uma “heroína decidida e com vontade própria” (*idem*, p. 11). A autoria de Maria Lamas é omitida, mas temos, então, aqui esta referência intertextual, na passagem do romance juvenil. A tia que o deixa constrangido é a irmã mais velha do avô Ricardo, e Abílio pensa sobre eles: “(...) ainda hoje faz tudo o que a irmã mais velha quer.” (*idem*, p. 25). A avó sempre toma como “verdades eternas” o que se passa na televisão. (*idem*, p. 41). O pai e a mãe de Abílio discutem com a avó. Pelo olhar de Abílio, ficamos sabendo que Luísa é muito concentrada e boa aluna. Esteve há dias a declamar versos de *Os Lusíadas* (1572). Enquanto todos dormem na camioneta, Abílio imagina-se, sempre com muito humor, assassinado pela senhora que vai falando sozinha histórias do seu passado.

O protagonista Abílio comenta que a prima Maria Constança tem uma saúde de ferro e trata a todos de um modo especial. “(...) para mim um «Abílio» tão maviosamente cantado nos seus lábios que até o nome parece outro, dito por ela.” (*idem*, p. 54). A avó de Abílio elogia “a Guidinha do 3º esquerdo”, em contraposição ao menino, quando faz alguma “acção menos digna”

“«Um amor de menina! Nunca se esquece de me dar os bons-dias ou boas-tardes se me encontra na escada. E nunca lhe vi uma nódoa na saia ou o cabelo despenteado. Uma menina como deve ser.»” (*idem*, p. 55). A prima Maria Constança, doente, é muito bem humorada e diz que “(...) o riso é saúde” (*idem*, p. 66). A prima está com 85 anos e diz que ninguém deve se vestir de preto, nem mesmo no luto, que ela teve uma vida muito boa e quer ser lembrada com alegria. A mãe de Abílio critica o marido, por não poderem ter feito a viagem de carro: “*É claro que ela diz que a culpa é do meu pai que, como sempre (e ela faz olhos furibundos quando diz «como sempre»), tem o automóvel avariado.*” (*idem*, p. 99). Abílio gosta de usar calças sujas e velhas, para desgosto da mãe.

Abílio faz uma descrição muito engraçada da “Menina Isabelinha”: “rugas em tudo o que era cara” (*idem*, p. 110). O universo do menino, parente do interior, pouco mais novo que Abílio, aparece assim, na visão do menino da cidade: “Os olhos do Janeca brilhavam muito quando falavam do vitelo que estava para nascer. Era, para ele, a coisa mais importante do mundo.” (*idem*, p. 111).

Abílio faz questão de olhar bem para a prima Maria Constança, como para fixar esta imagem dela viva, antes que se vá. E lhe diz, antes de sair correndo com o primo: “A Luísa diz que Abílio é um nome muito bonito” (*idem*, p. 112). E assim vemos que o incômodo com o próprio nome e a identidade do menino se resolve, muito, pelo olhar carinhoso que recebe de duas mulheres, uma já no fim da vida, e a outra no começo. Abílio reflete sobre a vida no campo: “Parecia que eu estava num país estrangeiro, cheio de palavras que eu não entendia, de bichos que eu não conhecia e de que nunca tinha ouvido falar.” (*idem*, pp. 119-120).

A emoção, a beleza e a ternura da vida animal nascente é captada pelo olhar do urbano adolescente Abílio:

O primo Raul falava com ela comoalaria decerto com uma mulher que estivesse a dar à luz um filho. Teria ele dito as mesmas palavras meigas à prima Clara, quando o Janeca nasceu? De repente, como num vulcão, qualquer coisa rebentou de dentro da *Catraia*, e diante dos nossos olhos maravilhados um vitelo estava ali, e já a querer endireitar-se nas pernas. (*idem*, p. 121).

O Janeca batiza o recém-nascido de Tejo e faz de Abílio padrinho. E Janeca compartilha, com muita poesia, com Abílio, um segredo que o avô lhe contou: “(...) sempre que alguém nasce a gente é capaz de ouvir crescer o mundo.” (*idem, ibidem*).

Estes paralelos entre vida e morte que Vieira constrói, neste romance, são muito bonitos. Tanto entre o vitelo que nasce e a prima que está prestes a morrer, como entre as histórias da família de Abílio com as que lhe conta a senhora da camioneta. “Foi também nessa madrugada, estávamos nós maravilhados à beira da *Catraia* em explosão de vida, que morreu a prima Maria Constança. Mas a minha mãe só me disse no dia seguinte.” (*idem*, p. 122).

A velha senhora do autocarro entrega a pomba Felisberta e o coelho Inácio para Abílio, mas nas mãos dela não há nada. Ela diz que foi o Bernardino, o esposo falecido, quem mandou entregar a ele. E nesta passagem, de muita poesia e sabedoria, diz ao menino: “*Que o Bernardino sempre me disse: «Temos de saber viver com a vida e com a morte, tal como vivemos com o nosso corpo, e com o nome que temos.»*” (*idem*, p. 124). Vieira consegue, portanto, entrelaçar temáticas como a aceitação do corpo e do nome, em histórias distintas, que se relacionam, dentro de uma mesma obra.

Em *Querida*, de Bojunga, também nos deparamos com uma constelação de mulheres (mães, avós e namoradas) que gravitam em torno da vida e da morte, na trajetória das personagens masculinas. O livro divide-se em cinco partes, O prólogo, O primeiro encontro, O intervalo, O sonho e O segundo encontro, mais a seção “Pra você que me lê”.

Há vários tipos de viagem, neste que é o romance mais recente da escritora, lançado em 2009: a viagem de Pollux, para fuga da família, em plena adolescência; o auto-exílio da cidade, da família de sangue, empreendido pelo tio Pacífico, e pela misteriosa personagem Ella, ex-atriz, para uma vida mais simples, longe de pessoas e junto à natureza e às montanhas; a viagem-saga por sobrevivência, feita com parques donativos, pelo menino Bis e sua avó, para retorno ao lugar remoto de origem e para distanciar-se da pobreza e desumanidade das grandes cidades; a viagem como profissão, quando Pollux, já adulto, torna-se escritor deste gênero literário.

A obra aborda bastante o fascínio pela mãe e o ciúme que alguns filhos homens têm dela. Pacífico, filho mais velho de uma família numerosa, era extremamente ligado à mãe, que morreu de parto quando teve a filha mais nova, mãe do sobrinho Pollux. Sobressai a dificuldade em conviver com irmãos e o pai. O menino vai ao encontro do tio que está, já há muitos anos, morando afastado, num sítio.

A vida de Pacífico divide-se entre a paixão pela mãe e a paixão por Ella, que resolveu afastar-se dos palcos para viver neste local de natureza exuberante, a região serrana do Rio de Janeiro, nesta propriedade que chama de Retiro. Na carta que Pacífico escreveu para a família, registrada por Bojunga toda em itálico, ele diz:

(...) eu pude ajudar a mãe a criar e cuidar de cada um de vocês. Mas preciso confessar que fiz isso por dedicação a ela, e a ela só. (...) Com a morte da mãe, o vazio se instalou dentro de mim. (...) para vocês, a minha ausência era mais confortável do que a minha presença. Tempos atrás, quando eu ainda morava com vocês, me apaixonei por uma mulher. Se a mãe fosse viva, eu teria contado a ela (...) ficamos alguns anos sem nos ver (...) Recentemente nos reencontramos, e eu escolhi abandonar (...) tudo, e vir viver junto dela, no lugar retirado onde ela mora faz tempo. Nos comprometemos a não deixar ecos das nossas vidas passadas chegarem até aqui. (Bojunga, 2009, pp. 26-28).

No prólogo aparece a narração em primeira pessoa. Pollux, adulto, está lendo o jornal, antes de dormir, quando se depara com uma foto enorme de uma mulher linda, no obituário, uma pessoa que teve muita fama e sucesso. Morreu de câncer, depois de ter passado quase meio século em clausura na região serrana do Rio de Janeiro. Revela ao leitor que passou dois dias intensos na casa d'Ella, que já não se lembrava mais deste acontecimento e que "(...) minhas lembranças me forçavam a recriar a memória de todo um episódio de infância que tinha sido tão marcante pra mim." (*idem*, p. 11). A história que se segue, então, é narrada, em analepse.

O menino vai ao encontro deste tio que ele não conhece e conta a ele sua história: o pai morreu atropelado, a mãe casou-se com outro homem cinco meses depois e fantasia que este padrasto tentou matá-lo três vezes. Por fim, sentencia: "(...) eu nunca vou perdoar ela de ter esquecido do meu pai. Ainda mais assim, tão depressa." (*idem*, p. 61).

No meio da noite, no sítio com o tio, o menino desperta. Uma ave canta, a lua cheia aparece, e o menino vê uma mulher linda, toda vestida de branco, esvoaçante, cabelos brancos, sentada num banco no gramado, falando e gesticulando sozinha. Fica com medo. Pacífico esclarece que é Ella, que ele veio ali para viver *para* ela, e não *com* ela. O tio brinca com o menino: "– Quem sabe era a cara da Morte?" (*idem*, p. 69). Assim como em *O abraço*, e outras obras e representações clássicas, ao longo da história da arte, encontramos aqui a morte figurada como uma mulher bonita e misteriosa.

Como acontece em *Viagem à roda do meu nome*, o menino Pollux demonstra insatisfações com o próprio nome e vontade de mudar. Fala ao tio:

– Você gosta de se chamar Pacífico?

O Pacífico meio que encolheu o ombro:

- Tô habituado com o meu nome: não tenho nada contra. Por quê?
- Quando você era do meu tamanho, você gostava de se chamar assim?
- Não me lembro.
- Você não acha também o meu nome meio esquisito?
- Não. Acho Pollux um nome bem interessante.
- Não fica meio que parecendo que eu poluo? (...)
- Não tinha pensado nisso. Quando você me disse que se chamava Pollux eu logo pensei no deus da mitologia grega. (...)
- Um deusinho meio à toa, não é? Eu ia gostar mais se ele fosse celebridade. Assim feito o Eros, o Zeus...
- Mas pra que que precisa ser celebridade?
- Pra todo mundo saber quem é que ele era, ué! Eu vivo tendo que explicar. Já tô de saco cheio com isso. (*idem*, pp. 72-73).

O menino confia que, se tivesse certeza de que o pai, que foi quem lhe deu o nome, não se importasse, gostaria de trocá-lo. O neto diz que viu o avô apenas umas três vezes, pois quase não aparecia em casa. Sendo oceanógrafo, estava sempre metido em pesquisas no mar. (*idem*, p. 76). Assim como em outras obras que compõem nosso corpus, presenciamos aqui à ausência da figura paterna na criação dos filhos.

Tio e sobrinho conversam sobre a beleza de suas mães e admiram-nas muito por isso. Pacífico diz que sua mãe tinha cabelos e olhos que se iluminavam ou escureciam, conforme as emoções e isto inquietava as pessoas. Fala do olho e do cabelo revoltado, quando ela se revoltava com algo e o seu pai comparava com “mar em ressaca”. “Quando as “ressacas” iam ficando muito frequentes, ele providenciava uma nova gravidez pra ela; afirmava que a chegada de um outro filho ia restabelecer a calma.” (*idem*, p. 79). Esta fala do patriarca da família revela o quanto as mulheres e seus corpos sofreram e sofrem ataques e julgamentos por parte da sociedade patriarcal.

O dia do aniversário, presente em obras de Vieira, como abordamos no capítulo anterior, também ocorre aqui, em *Bojunga*, demonstrando assim, concretamente, a passagem do tempo e o crescimento das personagens. Pollux fala: “– Hoje é dia do meu aniversário. Tô fazendo dez anos.” (*idem*, p. 81).

Pacífico liga do telefone público, para lara, mãe de Pollux, para tranquilizá-la, afirmando que o menino está com ele. Ela deixa vir à tona uma série de questões familiares fraturantes:

– Mas então você continua mesmo o *maluco da família*, não é? (...) Eu ainda era pequena quando você saiu lá de casa, mas nossos irmãos sempre falam que você tinha um amor exagerado pela nossa mãe e nunca me perdoou a fatalidade dela ter morrido quando me deu à luz. (...) toda essa crise de ciúme ainda se exacerbou muito mais porque nós temos que viajar no domingo. O Roberto é diplomata e nós temos que viajar para a Austrália. (...) ajuda ele a compreender que é o ciúme, e não o Roberto, o inimigo que ele tem que vencer...” (*idem*, pp. 98-100).

Pollux demonstra estar cheio de medo: de ficar sozinho, de ir para casa, de mudar para a Austrália, de olhar para a estrela e ver o “olho do pai vigiando ele”, como lhe sugeriu a misteriosa Ella (*idem*, p. 148). Pollux e Pacífico se dão conta que ambos tratam suas mães por “querida”, ou seja, a palavra que dá título ao romance. O garoto revela que a mãe disse que ele estava ficando muito parecido com o tio, por ter “um amor doente” pela mãe. Os dois filosofam sobre o que é um “amor doente”.

Pollux, adulto, ao reencontrar Pacífico, conta de duas mulheres por quem se apaixonou. Segundo ele, nos dois casos, as companheiras sentiam-se competindo com sua atividade literária, razão pela qual os relacionamentos não deram certo: “(...) eu tentei, *mais uma vez*, que ela entendesse que eu precisava ficar sozinho pra escrever e que ela não podia viver grudada em mim dia e noite.” (*idem*, p. 203). O segundo relacionamento amoroso, segundo Pollux, foi uma “variação sobre o mesmo tema”. (*idem*, p. 206).

Em *Seis vezes Lucas*, há também um filho a disputar com o pai a atenção das mulheres: a mãe do garoto e a professora de artes plásticas, Lenor. O menino tenta se identificar com o pai:

Lucas entrou no quarto e viu o Pai se olhando no espelho. Parou; ficou olhando o Pai se olhar (...) E o Lucas pensou, que bonito que é o meu pai. (...) O Lucas chegou junto do espelho (...) Virou a cabeça pra cá e pra lá, o canto do olho querendo ver de que lado ele se parecia mais com o Pai.” (Bojunga, 1997, pp. 15-18).

Bojunga escreve a palavra “pai” com letra maiúscula. Repete-a cinco vezes nas dez primeiras linhas do romance. Marca para o leitor a importância da figura paterna para o menino, que o observa ao espelho. O pai, machista, não gosta que o menino chore ou demonstre suas

fragilidades. O casal briga pelas traições do marido. No decorrer do romance, o garoto se decepciona cada vez mais com o pai, ao se deparar sempre com sua falta de palavra, ausência de afeto, insensibilidade e mentiras para a mãe e para o filho. Lucas tenta, de muitas maneiras, despertar o interesse e o afeto da mãe e da professora, com quem o pai acaba por desenvolver uma relação de sedução e infidelidade. Quando está separado da mãe e do filho, liga para a mulher dizendo-se arrependido e ela conta ao menino o que ele disse: “– Pois é. (...) mandou um aviso pra eu telefonar urgente (...) e aí ele disse que assim não dá, a casa tá uma bagunça medonha, ele sente muita falta da gente (...) eu não aguento viver sem ele.” (*idem*, p. 89). A dependência emocional da mãe e a relação tóxica do casal atrapalha o desenvolvimento e o crescimento de Lucas. A fala da mãe, sobre o que disse o pai, é patética. Aparece, em primeiro lugar, a bagunça que está a casa e, na sequência, a falta que o pai diz sentir da família. Temos aqui um indício de que nada mudou, na conduta dele, diante da experiência da distância e da separação temporária. Lucas, que vê a relação de fora, parece enxergá-la com mais clareza, em seus aspectos doentios, e com o desejo de ter a mãe para si, se revolta: “Você só vê o pai na tua frente! você só faz o que ele quer! e eu?! você nunca vai fazer o que *eu* quero?” (*idem*, p. 90).

O menino ganha um cão vira-latas do pai e conta todos os seus medos para o animal, quando fica sozinho com ele.

(...) o Lucas e o Timorato foram ficando superligados, onde um ia, o outro ia atrás. (...)

– Você já reparou que o Lucas perdeu o medo de ficar sozinho? – a Mãe disse um dia pro Pai.

– Você já reparou que o Lucas não se queixou mais da tal dor? – ela falou num outro dia.

– Você já reparou que o Timorato deu pra ter medo de ficar sozinho? – o Pai disse um dia pra Mãe. (*idem*, p. 41).

Lucas, portanto, não tem na família um porto seguro para seu desenvolvimento e busca em expressões artísticas e no cão, o apoio que não tem dos humanos que o rodeiam. Está, o tempo todo, tentando se estabilizar entre as instabilidades emocionais dos adultos que o rodeiam. Um dos grandes conflitos do menino emerge com serenidade, numa reflexão: “(...) como é que vai ser? o que que eu vou fazer? como é que eu vou viver outra vez com o meu pai se eu não gosto mais de gostar dele?” (*idem*, p. 100). O processo identitário do garoto apresenta-se fragilizado pela dificuldade que tem de identificar-se com um pai que, claramente, não é capaz de sustentar o que



diz e vive a mentir. Abordaremos um pouco mais estas intrincadas relações no capítulo 6.3, uma vez que Lucas busca entender-se e expressa suas angústias principalmente através de criações plásticas.

O tatu Vítor, de *O sofá estampado*, também busca distanciar-se da figura paterna, com cujos valores não se identifica, para forjar uma identidade mais próxima do modo de vida da avó, que era arqueóloga, defensora da natureza e combatente das desigualdades sociais. Inicialmente enamorado de uma gata extremamente viciada em televisão, empreende uma viagem para aplacar a desilusão amorosa. O tatu, voltando para seu passado, quando estava na segunda série, pensa: “quem foi que me ensinou a gostar assim do mato? ou quem sabe isso é coisa que tatu já nasce gostando?” (Bojunga, 1987, p. 21). Assim como Lucas, na obra anteriormente citada, Vítor descobre-se como ser da natureza e encontra equilíbrio junto dela, como fazia sua avó. Não alinha de maneira alguma com o projeto capitalista, antinatural e antiecológico do pai, de tornar-se vendedor de carapaças de plástico. A mãe de Vítor comenta, sobre a avó, que ela não tem apego a dinheiro e não faz questão de ter uma casa, reafirmando assim a identificação do neto com os valores da avó. É com ela que tece laços de afeto e se sente encorajado a uma vida aventureira e de viagens.

– Desde mocinha eu tenho uma companheira de viagem, Vítor, essa mala aqui. – (...)

Ele adorou a fazenda franzidinha, o laço de fita, o bolso do lado.

– Olha o meu diário de viagem. Guardo ele sempre nesse cantinho da mala.

– E que tanto papel é esse?

– São as minhas anotações de trabalho. Vou escrevendo e vou desenhando.

(...) E quando ela tirou da mala o álbum de fotos, ele então fascinou.

– Sabe, Vítor, esse álbum é o meu tesouro. (*idem*, p. 39).

A mala da avó de Vítor, assim como a bolsa amarela de Raquel, ou a maleta da professora em *A casa da madrinha*, com suas repartições e características, constituem-se como extensão destas meninas e mulheres, que as possuem e guardam dentro delas histórias, personagens e valores que lhes são preciosos.

E quanto mais ele olhava, mais ele ia achando o arranhão parecido com a tal ruga da Vó (...) o Vítor foi achando cada vez mais parecidas as marcas na mala e na cara da Vó. (...) o Vítor não cansava de procurar no couro da mala as rugas que ele via na cara da Vó; pra ele as duas foram virando uma só. (*idem*, p. 42).

O tatu vê o mar no cinema e fica encantado, querendo ver ao vivo, quando for grande, mas o pai o desencoraja: “– Escuta, meu filho, eu sei que você já é um tatu grande, mas olha, escuta, bicho do mato se dá mal no mar, não esquece que você é bicho da terra.” (*idem*, p. 57). O mar apresenta-se também como fonte de inspiração e encorajamento para mudanças para o personagem Porco, que decide passar a se chamar Porto, em *Angélica*. Em *Sapato de salto* o chefe da família, marido de Dona Gracinha, encanta-se pelo mar, e larga a família para ir viver nele, distanciando-se da vida na terra, a plantar flores, que o deixa esgotado.

Vítor termina sua viagem, a jornada do herói, com a resolução de seus dilemas, expressos no corpo, sem o tique nervoso de ficar cavando sem parar: “E quando olhou pra unha viu que ela estava quieta, feito coisa que agora ia dormir muito tempo.” (*idem*, p. 107) Dá-se conta, conversando com a mãe, que acabou nem vendo o mar, ou seja, entregou-se à paixão (não correspondida) pela gata e às surpresas que a viagem lhe reservou. Amadureceu, e justifica para o pai que não quer vender carapaças, uma vez que já tem uma definição do que quer fazer de sua vida, sem gagueira e com voz firme:

E falou muito do trabalho da Vó. Contou que queria fazer uma coisa parecida. E o bom foi que ele falou tudo sem se engasgar e nem tão baixinho assim... (...) A hora de seguir o caminho da Vó foi ficando cada vez mais perto; um dia ele arrumou a mala e foi pra Amazônia. (*idem, ibidem*).

Tanto no texto teatral *O pintor*, como no narrativo, *O meu amigo pintor*, o menino Cláudio tem identificação profunda com este amigo artista adulto e tem liberdade para conversar com ele sobre certos sentimentos que tem, em relação ao sexo oposto, mesmo estando apenas com dez anos. O garoto revela que está apaixonado por Janaína, colega da irmã, que tem 15 anos. A família ri. Ele assume seu desejo e questiona: “E daí? Por que que eu não posso me apaixonar por uma mulher mais velha?” (Bojunga, 1999, p. 29). Ela veste vermelho e, segundo o amigo pintor, “Vermelho é mesmo uma cor difícil de entender.” (*idem*, p. 31). Quando Janaína reaparece, um mês depois, de jeans e blusa branca, o menino se desencanta.

O pintor conta ao menino Cláudio que a namorada sentia sua falta e explica: “Sabe o que que ela falava? que eu era um homem dividido em três paixões: paixão por ela, pela pintura e pela política.” (*idem*, p. 40). Esta situação de personagens masculinas que expressam dificuldades em ter que se dividir entre suas atividades profissionais e o amor por suas namoradas também aparece em *Aula de inglês* e *Querida*, tratando-se, nos dois casos, de homens escritores.

*Aula de inglês*, romance lançado em 2006, após quatro anos sem publicações, da autora Lygia Bojunga, trata de paixões não correspondidas entre pessoas de diferentes gerações. Começa no dia de aniversário de Teresa Cristina, que faz 19 anos. O Professor de inglês, que já foi fotógrafo, é amigo do pai dela. Nutre por ela uma paixão que não tem coragem de anunciar. De todas as obras e desencontros abordados entre os personagens, neste capítulo de tese, é este o romance que mais nos faz lembrar o poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, citado logo na epígrafe. O professor, quando tinha apenas onze anos, apaixonou-se pela tia Penélope, que lhe ensinou inglês, e que ele chamava carinhosamente de Penny. “Ele era criança mas não era bobo: sabia muito bem que gente grande só leva a sério esse negócio de amor se o outro é grande também.” (Bojunga, 2006, pp. 31-32). Não conseguiu declarar seu amor a ela, que se apaixonou por um dinamarquês, no Carnaval brasileiro, e voltou às pressas para a Europa. Teresa Cristina está apaixonada pelo escritor Octavio Ignacio (que tem idade para ser seu pai) e aproxima-se dele, seduzindo-o e instigando-o a criar seus personagens a partir dela e das experiências vividas por eles. Ele, por sua vez, convence Teresa a participar de trabalhos na África, numa ONG, depois de um período de treinamento em Londres. O Professor vai atrás dela a fim de declarar seu amor. Ela pede para que ele suma de sua vida. Ele resolve então visitar a tia Penny, que já está bem velhinha. A iminência da morte aparece, em reflexões que ela faz. Teresa Cristina escreve para o Professor, revelando a ele a imensa satisfação encontrada nos trabalhos realizados na África.

A energia e os arroubos de viagem e realizações próprios da juventude são contrapostos, nesta narrativa, com as dificuldades financeiras e físicas que fazem parte da velhice. O Professor conta para a aluna Teresa que, quando fez 19 anos, ganhou um dinheiro da avó. Ela havia morrido há dois anos e deixou-lhe uma carta. “E dizia: nessa idade a gente tem poder. Me lembro que ela escreveu poder com letra grande.” (*idem*, p. 11). Então ele conta que com o dinheiro realizou o desejo de comprar equipamentos e fotografar até o dinheiro acabar. Ele diz que quando um sonho acaba, partimos para outro, “(...) sem sonhar é que a gente não pode ficar.” (*idem*, p. 14).

Neste romance, temos as aulas de inglês que acontecem na infância do Professor, quando é chamado de Aluno, e já na idade madura e, nos dois momentos de sua vida, está envolvido em paixões com mulheres de idades diferentes da sua, o que o deixa confuso, pensativo. A habilidade que o Professor tem com a fotografia e as imagens, que abordaremos mais no capítulo 6.3, falta-lhe na comunicação, no uso das palavras e no corpo. Mostra-se, ao longo da vida, com dificuldade de falar sobre os seus sentimentos com as mulheres que lhe inspiram afeto e desejo. “O contato físico (tão ardentemente sonhado) de Teresa Cristina deixa o Professor rígido.” (*idem*, p. 111).

Teresa diz que Octavio tem 43 anos e o Professor, cheio de ciúme, responde: “– Ele podia ser seu pai, não é? – E o senhor meu avô; e nem por isso a gente deixou de conversar mais de um ano numa boa; ou deixou?” (*idem*, pp. 113-114). O Professor vai até Londres para encontrar-se com Teresa Cristina. Ele conta que esteve com Octavio. Neste encontro, Bojunga pisca para o leitor pois, afinal de contas, ambos os personagens são criações de uma mesma autora, e estão juntos nesta obra literária: “(...) pareceu que ele me conhecia. Isso me deixou mais à vontade pra sentar e conhecer ele também.” (*idem*, p.137). O escritor argumenta com o Professor que encaminhou Teresa para “uma vida maior” (*idem*, p.149). É como se tivéssemos aqui um embate entre certas visões sobre a Literatura e a Educação. A primeira, libertária, e a segunda, castradora. O Professor esconjura, e mais uma vez vemos Bojunga a provocar o leitor a pensar num viés metalinguístico: “– Ah, vocês!! escritores! até onde vão querer manipular o imaginário dos jovens? Até onde?” (*idem, ibidem*).

O Professor reencontra a tia Penny, já bem velha, e fica sabendo da história dela. Ela conta-lhe que se separou duas vezes, e comenta o quanto vamos mudando de ideia ao longo da vida.

Naquele tempo eu ainda achava que mulher tinha que ter filhos pra ser feliz. (...) Sabe, Aluno, quando a gente vai chegando no fim da vida, a cada dia que passa a gente se lembra com mais insistência dos momentos em que foi verdadeiramente feliz. (*idem*, p. 174).

Bojunga representa a velhice como esta fase que tem saudades da juventude e coleciona momentos de felicidade, que estão no passado, além de situar, nesta fase da vida, a experiência da espera da morte.

## **5.2 – Entre muitos temas fraturantes**

Viver é muito perigoso... Porque aprender a viver é que é o viver mesmo...  
Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e abaixa...  
João Guimarães Rosa

Quando dizemos que um certo tema é fraturante, como estes que iremos aqui abordar, não podemos perder de vista que a definição do que é ou pode ser considerado fraturante está articulada com certos anseios coletivos, padrões sociais e contextos culturais. Muito

provavelmente, o que pode ser considerado tema fraturante no século XXI, pode vir a não ser, num futuro não muito longínquo, e podemos imaginar ainda que, nos séculos anteriores, temas que eram considerados fraturantes hoje em dia já não o são. Como assinala a pesquisadora portuguesa Ana Margarida Ramos, “(...) a introdução, nos últimos anos, de temas e universos fraturantes e cada vez mais desafiadores também corresponde a transformações estéticas na cultura adulta dominante, reforçando o papel socializador das leituras realizadas pelos mais novos.” (2019, p. 16).

No Brasil, com certas ideologias que ganham força, presenciamos a retrocessos, ou seja, temas que vinham sendo abordados com abertura, como a orientação sexual e a identidade de gênero, por exemplo, têm se tornado temática fraturante numa sociedade bastante permeada por valores que se inclinam à extrema direita, dentro do espectro político-ideológico, e acaba por imiscuir-se em muitos terrenos e instituições como a escola, a produção artística e as mídias.

Sandra Beckett esclarece (em tradução nossa) que

Os escritores para a juventude contemporânea colocam em questão as convenções, os códigos e as normas que tradicionalmente regem o gênero. Eles tratam de temas tabus e utilizam, por vezes, de mais audácia do que os autores que escrevem para adultos, com técnicas narrativas complexas (polifocalização, discurso metaficcional, mistura de gêneros, abertura, intertextualidade, ironia, paródia). (2003, p. 73).

Para a pesquisadora, a fronteira entre ficção para infância e juventude e ficção para adultos tende a se tornar cada vez mais diluída, como já abordamos anteriormente, nesta tese. A estudiosa aponta que este não é um fenômeno atual. Podemos supor, no entanto, que isto tem vindo a ocorrer, atualmente, devido às temáticas e formas adotadas, pela maneira como as gerações mais velhas dialogam com as mais jovens, pelo modo como os escritores veem o seu trabalho, por como as obras circulam através de livrarias, bibliotecas e escolas. Ramos e Navas, no artigo “Narrativas juvenis: o fenômeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira”, defendem que

A oferta de livros complexos, com múltiplas possibilidades de leitura, não organizados em torno de oposições binárias tradicionais entre bons e maus, de finais abertos e muitas vezes ambíguos, revela-se capaz de seduzir leitores com experiências de vida (de leitura) diferenciadas e, até, sofisticadas. O mesmo acontece em relação ao estilo e à linguagem, que se revelam cada vez mais cuidados e apelativos do ponto de vista

literário. Nesta medida, é sobretudo em torno dos conceitos de transgressão e abrangência de destinatários que estas publicações se movem (...) (2015, p. 235).

Não podemos deixar de lembrar também que, no panorama do mundo tecnológico em que vivemos, crianças e jovens têm cada vez mais autonomia e trânsito livre a materiais e informações, que há até bem pouco tempo poderiam lhes ser interditos e que hoje em dia são acessados, dos mais diferentes dispositivos eletrônicos, ao alcance de todos.

Como exemplo destas obras que transitam entre gerações e mídias temos em Charles Dickens (1812-1870), clássico da literatura britânica, um nome seminal, com as adaptações de sua literatura infantojuvenil para o cinema e também para a televisão. Deborah Cartmell, investigadora em De Montfort University, aponta que desde as primeiras décadas do século XX, e ao longo de todo o século, vemos surgir inúmeras produções, trazendo à tona assim, para toda a gente, o universo infantil aventureiro e precário, como por exemplo, o do *Oliver Twist* (1838) (2007, p. 169). A obra de Charlotte Brontë (1816-1855), *Jane Eyre* (1847), é outro exemplo que trata da menina órfã que cresce e se torna uma mulher independente, apesar de todas as adversidades, largamente adaptada para o cinema, desde os primórdios da arte cinematográfica, e também para a televisão e outros meios como a ópera e a banda desenhada.

Grandes sucessos do cinema infantojuvenil como *O Rei Leão* (produzido pela Disney), lançado em 1994, ou *Procurando Nemo* (produzido pela Disney-Pixar), em 2003, apresentam o acontecimento traumático da morte dos pais como elemento desencadeador da trajetória de seus heróis mirins. Tratando-se os contos tradicionais e os desenhos animados como produções popularmente ligadas ao mundo do faz de conta e do maravilhoso, possuem grande liberdade para abordar a morte com crianças.

Em sua obra referencial, *A psicanálise dos contos de fadas* (2018), editada pela primeira vez em 1976, o psicanalista austríaco Bruno Bettelheim (1903-1990) defende o aspecto simbólico que envolve os contos tradicionais, e incentiva a narração às crianças, sem suavizações, uma vez que, ao entrarem em contato com os medos, perigos e acontecimentos traumáticos vividos pelos heróis dos contos, os pequenos apreciadores ganham a possibilidade de organizarem-se internamente, em sua psique. Assim, para o psicanalista, a punição dos maus e o reconhecimento dos bons, dentro da estrutura tradicional dos contos, oferece à criança o conforto de que ela necessita, no percurso de um desenvolvimento saudável, em busca da felicidade.

Em tom de paráfrase, ao nosso ver, podemos defender que, para adolescentes e jovens, o romance infantojuvenil pode cumprir função semelhante, ao permitir aos leitores entrar em contato com personagens, trajetórias e dilemas próprios a estas fases da vida, e que proporcionam, então, uma espécie de espelhamento entre experiências lidas e vivenciadas, principalmente no registro realista das obras que estamos aqui a analisar. No artigo “Vozes íntimas e olhares pessoais: sobre a focalização interna na literatura juvenil portuguesa e brasileira”, Ramos e Navas advogam que

Os percursos das personagens apontam quase sempre para a via do crescimento e da afirmação pessoal e social, pelo que a resolução de crises identitárias e de outros problemas do foro privado é um dos aspetos transversais a muitos dos textos analisados. Colocando o mundo adulto sob a perspectiva de jovens – perspectiva essa limitada e restrita, sem distanciamento do conteúdo narrado, em que a linguagem, muitas vezes, é marcada pelo coloquialismo e oralidade, e em que prevalece o tom confessional – os autores apresentam críticas ao universo adulto, buscando superar a tradicional assimetria adulto/adolescente. (2016b, p. 24).

Para visualizarmos um pouco mais certas especificidades da adolescência, considerando o recorte proposto por esta tese, retornamos a Ana Margarida Ramos que, em seu artigo “Narradores adolescentes na literatura contemporânea”, declara:

Entendida como um período estruturante do ponto de vista do desenvolvimento humano, associado à afirmação da personalidade e ao pensamento abstrato sobre o eu, a adolescência não deixa de estar associada a transformações físicas de grande impacto, com consequências relevantes ao nível psicológico. (2019, pp. 15-16).

Estas transformações, tematizadas na literatura, podem estar no campo dos temas fraturantes, se levarmos em conta os padrões de beleza, muitas vezes unívocos e impostos; ou ainda as dificuldades que as várias instâncias da sociedade demonstram para tratar destas mudanças físicas e suas implicações, no modo como as jovens e adolescentes são vistas ou tratadas, no seio de sociedades machistas e patriarcais.

Ampliando nosso olhar para outros países, Cecco indica que as primeiras experiências sexuais, bem como temas como a prevenção à gravidez, considerados espinhosos, são tratados com muito mais audácia no Quebec do que na França. Diante destas questões, a autora se

questiona (em tradução nossa): “no romance endereçado ao público adolescente, o elemento didático é necessário?” (Cecco, 2003, pp. 221-222). Ao nosso ver, não exatamente o elemento didático, mas o reflexivo, ou que leva a isso, sim, parece-nos fundamental. Defende ainda a autora que assistimos a uma tensão entre modelos antigos do que é o feminino ou o ser mulher e as novas maneiras, propagadas pelas heroínas dos romances juvenis. A autora destaca que pode ser a adolescência feminina uma etapa de resistência às moldagens que vêm de cima para baixo, do mundo dos adultos. Pode assim o romance para adolescentes ser um “lugar de transgressão” (Cecco, 2003, p. 223), com o que concordamos, através do estudo aqui desenvolvido.

Neste princípio de século XXI, temos visto professores, escolas e pais quererem deixar de lado certas temáticas, na ânsia de protegerem crianças e jovens, de um mundo que julgam violento e perigoso. Neste impulso de poupar crianças e jovens de situações que remetam à tristeza, realidades sociais desiguais ou questões políticas, por exemplo, acabam por oferecer aos jovens leitores obras que não dialogam com o mundo em que vivemos, nem no plano real e nem no plano simbólico. Estas “obras esvaziadas”, de tonalidades excessivamente cor-de-rosa, não contribuem para o espírito crítico, a leitura do mundo e, muitas vezes, nem para a experiência estética. Essa dicotomia entre o mundo mágico, de um lado, e uma abordagem mais realista, por outro, no desenvolvimento das obras literárias, tem atuado como uma espécie de pêndulo, alternando-se, na história da literatura infantojuvenil.

Muitos dos temas fraturantes que iremos aqui analisar, presentes nas obras literárias de Bojunga e Vieira, incomodam, porque tratam justamente de questões que ainda não encontraram uma boa resolução nas sociedades onde ocorrem, e perduram já há um bom tempo. São questões espinhosas por si: como o suicídio, seja numa conversa entre adultos, e mais ainda para crianças; temas que desassossegam e podem ser abordados na literatura como uma forma de denúncia, como a pedofilia; ou ainda os desejos e paixões não correspondidos, entre pessoas de diferentes gerações; ou quem sabe a proximidade da morte, quando se chega à velhice. Não estamos aqui reivindicando que a literatura seja encarada somente em sua face pedagógica, mas que tais temáticas, uma vez que estão presentes no mundo em que vivemos, devem também ter o direito de estar presentes na literatura endereçada a crianças e jovens. E tal direito torna-se ainda mais pungente quando pensamos no cenário moralista de extrema direita que assola o Brasil, nos tempos atuais, no qual a todo tempo surgem pressões e atuações para a eliminação do tratamento destes conteúdos no mundo da educação, da arte e da cultura.



Em sociedades ocidentais, capitalistas, nas quais a juventude e a capacidade produtiva são enaltecidas, a velhice, muitas vezes, costuma ser tratada como tema tabu, e os idosos, como seres que vivem à margem, que precisam até mesmo ser escondidos em certas ilhas de isolamento, como lares e programas específicos a eles destinados. O filme *Paraíso* (2021), de Sérgio Tréfaut, revela-nos a solidão de idosos (e principalmente idosas), e os laços de afeto e solidariedade daqueles que se reuniam diariamente para tocar e cantar serestas, nos jardins do Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, meses antes do aparecimento da epidemia COVID 19 assolar o mundo. As amizades se destacam, diante da ausência de familiares, ao longo do documentário. A coragem da exposição diante do público, o desejo expresso nas letras das canções e o processo de assumir o prazer gerado pelo canto, fazem parte dos depoimentos colhidos pelo cineasta que se contrapõe, de modo pungente, ao letreiro final, que surge, branco sobre fundo preto, a revelar que a morte veio encontrar muitos dos protagonistas do filme, pela falta de atendimento de saúde durante a pandemia.

Sobre *Meia hora para mudar a minha vida*, Ramos, Gomes e Silva afirmam que Vieira não se furta, uma vez mais, a tratar temáticas tão difíceis como a desestruturação familiar, o desamparo afectivo, a infância/fraturante e as dores do crescimento e, muito especial, a morte, neste caso, de uma mãe, um conjunto de problemas que tocam leitores de todas as idades. (2012, p. 274).

Estas temáticas, muitas vezes nomeadas fraturantes, são questões humanas, que não se restringem a uma fase da vida. Estaríamos, portanto, corretos, ao adjetivar com a palavra “fraturante”, questões que fazem parte da própria experiência humana? A pesquisadora Maria Madalena Silva (2012), já citada anteriormente, utiliza também o adjetivo “intemporal” para tratar destes temas, o que nos parece bastante adequado (p. 23), e ainda mais adiante, no mesmo artigo, reitera: “Violência, abandono, discriminação, injustiça, sexo, valores e relações humanas em geral transformam-se em temas transversais, por um processo de regresso aos momentos iniciáticos de abandono da inocência.” (*idem*, p. 34). Esta transversalidade, que atravessa idades e experiências, pode levar, ao nosso ver, num certo enfraquecimento da dimensão fraturante, inserindo, assim, um olhar mais alargado, que faz notar a presença destes temas em nossas vidas e nas sociedades, ao longo dos tempos. O fraturante seria, portanto, assim, o perigo inerente à própria vida, que aponta Rosa, como na epígrafe deste capítulo.

Em *Chocolate à chuva*, a violência contra crianças surge na observação que faz Mariana dos sons da vizinhança, enquanto está de férias, e o quanto isto a afeta:

(...) vozes das mães ralhando com os filhos de manhã à noite, e eles gritando ‘não me bata mais!’, tantas vezes que a gente tem de fechar janelas e ouvidos para não chorar também. Pelos filhos. Pelas mães. Por todas as raivas juntas que rebentam cá por dentro. (Vieira, 2012, p. 116).

Iremos, daqui por diante, esmiuçar um pouco mais alguns dos temas fraturantes encontrados na literatura de Bojunga e Vieira, revelando, comparativamente, como se expressam nos romances infantojuvenis das autoras.

### **5.2.1 – Maternidades disruptivas, pais ausentes, famílias esfaceladas**

(...) comecei a pensar que afinal era verdadeira essa ideia de que o casamento e os filhos constituem uma certa forma de lavagem ao cérebro, que depois nos deixa paralisadas, como uma escrava num estado totalitário privado.  
Sylvia Plath, *A campânula de vidro*

Personagens que são mães e têm dificuldades para cumprir com a função materna estão mais presentes em Vieira do que em Bojunga. Quanto às avós que expressam preconceitos e influenciam na criação de suas netas, também há mais figurações em Vieira. A situação dos pais ausentes na criação dos filhos encontra equilíbrio no *corpus* selecionado. Há certa recorrência, principalmente em Vieira, de criadas que assumem a função materna no cuidado e criação das crianças e jovens, e padrastos que assumem plenamente, com muito afeto, a função paterna.

Ramos, Gomes e Silva tratam do “universo das figuras maternas particularmente frágeis, afundadas em sofrimento e sempre “vigiadas” pelas suas filhas”, em *Meia hora para mudar a minha vida*, assim como acontece em *Os olhos de Ana Marta* (2012, p. 274). Passemos a observar, portanto, um pouco mais detalhadamente, estes casos e mais alguns que selecionamos.

A menina Branca de *Meia hora para mudar a minha vida*, de Vieira, constrói sua identidade e sua subjetividade neste espaço transcultural que é o grupo teatral chamado “Feira”, que congrega pessoas de diferentes classes sociais, gêneros, nacionalidades e profissões. O filósofo Wolfgang Welsch (1999) aponta que a transculturalidade está presente no cenário macro, ao nível das nações, e também no micro, na formação das identidades. Com os integrantes da “Feira”, Branca constrói laços de afeto e sentimentos de pertencimento, que lhe permitem desenvolver

uma identidade. Tais laços não acontecem com a avó, que só conhece aos dez anos, quando a mãe morre e a menina passa a morar com a matriarca. Também não tem laços com o pai, que somente entra em contato com a filha quando ela tem dezesseis anos, nas últimas páginas do livro, num diálogo curto que se dá no mesmo café decadente que ele costumava se encontrar com a mãe da menina. É no mínimo curioso observarmos que a Assistência Social deixa de se preocupar com a miúda quando ela é entregue à avó, após a morte da mãe. Como se o simples fato de estar com uma pessoa que possui com ela laços de sangue, que é de uma classe social mais abastada, vive numa casa grande, viúva de um casamento heterossexual, fosse garantia da criança ser bem cuidada. A Assistência Social deixa claro quais são seus parâmetros – estereotipados - de aceitação e normalidade, no que diz respeito àqueles que devem cuidar, proteger e educar uma criança. A menina Branca aponta isso com visão arguta, crítica, que parece ter desenvolvido no ambiente da “Feira”: “Elas queriam despachar-se. Jam ver-se livres de mim para sempre, e só isso já lhes fazia nascer um levíssimo sorriso na cara.” (Vieira, 2010, p. 121). A menina diz que “Elas” nunca mais apareceram, nem mesmo quando ela fugia da casa da avó.

Diante da fraqueza da mãe para lidar com as questões que a Assistência Social levanta, na heterotopia da “Feira”, outros atores assumem o papel da mãe, sempre doente, e do pai, ausente, dialogando com “as senhoras” e assumindo para o grupo a tarefa de combatê-las, evitando que a menina seja levada a um abrigo ou instituição para menores sem família.

A minha mãe raramente aparecia quando “Elas” chegavam. A minha mãe raramente aparecia em momentos difíceis. Acho mesmo que, se fosse possível, teria desaparecido enquanto eu nascia. Qualquer coisa a fazia ficar muito pálida e a tremer como se o frio fosse insuportável. (Vieira, 2010, p. 76).

A dificuldade da mãe de Branca em desempenhar a função de mãe expressa-se no corpo, e em depressões incapacitantes, principalmente em “momentos difíceis”. A possibilidade de desaparecer no ato de nascimento da filha, situação imaginada pela menina, representa justamente este sentimento de voltar no tempo e deixar de ser mãe, ou até mesmo deixar de existir.

Dona Maria Cecília, avó de Maria, criança-protagonista de *Corda bamba*, de Bojunga, poderia ser amiga de Dona Laura, avó de Branca, pois ambas sustentam visões preconceituosas semelhantes em relação às heterotopias onde suas filhas resolveram viver: o circo, em Bojunga e o grupo teatral, em Vieira. Dona Maria Cecília pensa poder comprar tudo com o dinheiro que tem:

o namorado da filha, que ela não aprova, para que vá para longe dela; os quatro maridos que teve durante a vida; uma velha contadora de histórias, que dá de presente à neta, quando esta faz sete anos. Dona Laura, por sua vez, vive só, com a empregada, numa casa com quatro casas de banho, o que é visto com bons olhos pela Assistência Social.

Quando Branca canta as músicas brasileiras que aprendeu na “Feira” para a empregada Talita, da avó, ela diz: “Minina, coisa mais brega!” (Vieira, 2010, p. 142). Talita é fã da cantora e compositora Adriana Calcanhoto, tem o sonho de cantar com ela na televisão e cantarola para Branca: “(...) você tem meia hora / pra mudar a minha vida (...)” (*idem*, p. 143), ou seja, o título que Vieira dá ao romance. Talita resolve fugir junto com Branca e conta da primeira vez que fugiu, do quanto estava se sentindo sozinha, com toda a família no Brasil. Aconselha a menina a sempre ter alguém para fugir junto. Tornam-se companheiras. Branca assim descreve a relação das duas:

Ela sabia de cor as novelas do Manoel Carlos, eu sabia de cor Gil Vicente. Ela falava do morro, eu falava da colina onde antigamente as mulheres esperavam os marinheiros. Ela tinha saudades de uma bela feijoada, eu tinha saudades dos croquetes do Vitorino. Ela era do Flamengo, eu era do Benfica. E um dia, de repente, a tristeza passou. Porque não se pode viver triste para sempre. (*idem*, p. 146).

É através dessas diferenças, da multiculturalidade que se constata nos diversos modos de ser e gostos das duas, que vão se desenvolvendo vínculos e surge a possibilidade de espantar a tristeza do luto pela morte da mãe. Assim que tem uma brecha, ou seja, ganha um telefone celular de presente do pai, toma uma atitude: tenta conectar-se com o pessoal da “Feira”, lugar onde mantém relações positivas de afeto, construídas ao longo dos primeiros dez anos de vida, sua infância, por oposição às relações frias que mantém com a avó, desde que entrou na adolescência. Branca nasceu e se criou na “Feira” porque era o lugar que sua mãe escolheu para viver. Embora a avó lhe diga que “já tem idade para casar”, agora que completou 16 anos, e apesar do pai, conhecido apenas à esta altura da vida, convidá-la para ir viver com ele, ela demonstra que se tornou adolescente, afirmando a escolha da mãe e reafirmando querer viver onde cresceu. A avó e o pai são heranças genéticas que possui e não pode escolher, são “o outro”, no panorama da constituição identitária da menina.

*Corda bamba*, editado inicialmente em 1979, foi adaptado para o cinema em 2012, colocando assim a obra novamente em circulação. A insensibilidade da avó diante da situação da morte da própria filha e do drama da menina Maria, bem como a diferença de classe social entre

o pessoal do circo e Dona Maria Cecília são mantidos. No filme, notamos que ela tem posses pelos quadros nas paredes, os tapetes no chão, as porcelanas no café da manhã, um armário cheio de roupas que ela diz ter comprado para a neta, quando a menina vai morar com ela, após a morte dos pais.

Na adaptação cinematográfica, Maria relembra a festa preparada pela avó, para o seu aniversário, quando foi por ela sequestrada, e nos faz lembrar um filme de terror. Numa sala bastante escura, uma mesa bem iluminada, repleta de doces, remetem-nos às casas de doces das bruxas dos contos de fadas. Eis que surge, das trevas, a avó, toda produzida, com cabelo, maquiagem e roupa de festa, como uma fina vilã. Ao apagar as velas do bolo Maria faz em pensamento o pedido: “Socorro! Eu quero ir embora daqui!” (Goldenstein, 2012). A avó lhe dá de presente uma velha para contar histórias. É grotesco o modo como ela come, sem parar, até morrer de tanto comer. Os diálogos entre a velha, a avó e Maria são muito próximos do texto literário. Quando a velha morre, diante do desespero da menina, vemos a apatia da avó que diz para Maria esquecer. Ela responde enfaticamente: “Não vó, eu não quero esquecer” (*idem*, 2012). Mais uma vez temos aqui a criança diante da morte. Desta vez, no entanto, ela verbaliza que não quer esquecer, ou seja, que está mesmo no caminho para aceitar o que se passou em sua vida. Corta-se a cena. Tanto Branca como Maria passam pela situação traumática de terem assistido à morte de seus progenitores.

O romance *Os olhos de Ana Marta*, de Vieira, inicia-se assim:

Trocaram-me de mãe no hospital. Como nos filmes, sabes. Mandaram embora, de mãos a abanar, a que entrara na certeza de sair com um recém-nascido nos braços, e entregaram-me à que chegara naquela tarde de chuva à procura de remédio contra as dores de cabeça e contra o medo de enlouquecer. Juro-te: durante muitos anos foi isto que eu pensei. (Vieira, 2010, p. 7).

Com este *incipit* instigador, Vieira, através da narrativa da menina Marta, coloca-nos em contato com esta mãe que não consegue assumir sua função materna, e que está, o tempo todo, à beira da loucura, diante dos sucessivos desequilíbrios psicológicos e ausências. A criada Leonor, que criou o pai, é quem lhe dá amparo. Abordaremos mais a fundo as relações entre as personagens e os dilemas que as sustentam no capítulo seguinte desta tese.

Em *Seis vezes Lucas*, a Mãe do menino demonstra ser extremamente dependente do pai do garoto e não consegue romper com uma relação tóxica, de traições constantes. Ela não

consegue cumprir com a função materna, o menino sofre com as constantes instabilidades emocionais do casal e reflete: “Quantas vezes, nessas brigas que os dois tinham de noite, a Mãe dizia que ia embora, quantas vezes? mas no dia seguinte ninguém se lembrava mais da briga: será que agora ela ia mesmo?” (Bojunga, 1997, p. 87). A mãe arruma as malas para ir embora de casa junto com o filho. Lucas só tem vontade de dormir. Longe do pai, nesta viagem que faz com a mãe, o garoto acaba por se perder na floresta, e ali consegue desabafar todas as angústias guardadas ao longo do tempo, num choro convulsivo, até que dorme, exausto.

Dormir, na vida de algumas personagens, tanto é maneira de se distanciar de situações traumáticas ou embaraçosas, como uma maneira de restaurar forças vitais. É o que acontece com as meninas que perdem seus pais, por exemplo, em *Meia hora para mudar a minha vida* e *Corda bamba*. O sonho, nesta última obra, assim como em *O pintor*, é lugar para elaboração dos traumas, rememoração do passado que havia sido esquecido/bloqueado, e reestruturação da própria história.

Voltaremos a *Seis vezes Lucas* no subcapítulo 6.3, mas, ainda assim, queremos destacar que o sexto e último capítulo do livro se intitula “Lucas, e agora?” (*idem*, p. 101). Ele está no carro com o Pai e a Mãe, questiona-se como será viver fingindo que gosta do Pai. Os pais se abraçam, riem, se beijam. O menino se incomoda com o fato dos pais fazerem o que querem com ele, sem consultá-lo, e também com as palavras ditas e desditas. Não fala com os pais sobre isso, apenas pensa.

(...) a mãe não tinha dito tudo tem um fim e o meu amor pelo teu pai chegou ao fim, não tinha? tinha! então era assim? dizia uma coisa num dia, desdizia no outro? (...) será que um dia ele ia gostar de gostar de novo do pai? (*idem*, p. 105).

Os pais do tatu Vítor, em *O sofá estampado*, querem definir o destino do filho:

“– (...) eu estou criando essa indústria de carapaças de plástico pro Vítor: quando ele se formar já tem um trabalho pronto esperando; é só continuar.

– Você é um pai tão bom!” (Bojunga, 1987, p. 27).

O pai implica com o chapéu que a mãe está usando, que chama de “medonho”. A relação de desencontro dos dois faz lembrar o casal de *Seis vezes Lucas*: a mãe dependente do pai e preocupada com sua própria aparência, o pai sem conseguir enxergar quem é o filho, quais são seus desejos e interesses. Em *Retratos de Carolina* também temos o casal que não se entende, os pais de Carolina, que possuem interesses e modos de vida muito diversos um do outro.

Em *Um fio de fumo nos confins do mar*, a narradora é uma menina adolescente, Maria Guilhermina, Mina, de 16 anos. Vive com a mãe, tradutora, que faz tapetes arraiolos, mais Nani, que foi babá da mãe, e Crispim, comunista, trabalhador de um sindicato, apaixonado por cinema, companheiro da mãe, que desempenha o papel da figura masculina na criação da menina. Os avós da narradora eram visconde e viscondessa. A mãe rompeu com eles, que possuíam uma visão preconceituosa dos pobres. Vivem nesta configuração familiar peculiar, num cubículo em Lisboa (rés-do-chão em Campo de Ourique), em situação de controle financeiro para conseguir pagar as contas e sobreviver. A garota vai a um programa televisivo por insistência dos seus, para tentar encontrar a avó. Ela não aparece, mas sim uma antiga vizinha, que nos faz perceber que a casa que deveria ser herança da garota está lá, abandonada, mas esta revelação não é dada a conhecer à protagonista. Mina, na verdade, não tem lá muito interesse em reencontrar estes avós nobres que nunca lhe procuraram. Só foi participar do programa porque Crispim e Nani insistiram, apelando para os bens financeiros de que podia se valer nesta reaproximação.

Mina reflete sobre sua mãe: “Sempre imaginei que os pais a tinham abandonado (...)” (Vieira, 1999, p. 14). A história, rebuscada, vai sendo contada aos poucos e, como em outras obras, a situação traumática do passado deixa de ser narrada no interior da família, vira interdito, no intuito de não provocar mais sofrimentos e desestabilizações emocionais, mas vai fermentando, até vir à tona quando já não se pode suportar mais deixar de falar do passado.

As famílias são uma coisa terrível! As figuras que nos obrigam a fazer! Se calhar também lhes meteram na cabeça que não podemos sobreviver sem termos os parentes todos reunidos à nossa volta. Treta. Claro que podemos. E nos casos em que, de repente, nos dê jeito ter algum ao pé de nós podemos sempre inventá-lo. (*idem*, p. 21).

Esta ideia da família de eleição, a partir da rejeição da família biológica, experiência vivida na pele por Vieira, aparece recorrentemente na obra da escritora, como quando refere ter eleito Maria Lamas, que era prima distante, como avó, quando foi viver com ela em Paris, em 1968, como, aliás, já mencionámos neste estudo. E a personagem Mina afirma: “A partir do momento em que Mademoiselle Nadine Fabre se transformou em Nani, nunca mais precisei de avó nenhuma.” (*idem*, pp. 21-22).

Nani conta que os títulos dos avós biológicos foram comprados e Crispim, num lance de humor, traz o ditado popular que diz: “*Foge, cão, que te fazem barão! Para onde, se me fazem*

*visconde?*” (*idem*, p. 35). Mina gosta do verão e os membros de sua família de outras estações. A mãe lhe diz que “é por estas e por outras que o mundo não se desequilibra.” (*idem*, p. 39). Mina implica com o mês em que nasceu, fevereiro, chamando-o mês em que às vezes há Carnaval, a festa mais estúpida do mundo-que-não-é-o-Brasil, e que eu fiquei a detestar desde o dia em que a minha mãe se lembrou de me levar para o infantário mascarada de bailarina, com um vestido de tule a picar-me as pernas e eu a rapar um frio de bater o dente. (*idem*, p. 38).

Há muita intertextualidade com citações de obras literárias, cinematográficas e de óperas, nesta narrativa de Vieira. Na seguinte passagem, um pensamento de Mina, vemos ressonâncias de *O menino enjeitado*, que Vieira nos contou ter lido na infância: “De repente olhei para mim, e senti-me igualzinha ao Manrico, quando descobre que não é filho da cigana mas dos condes. Eu sei que isto, à primeira vista, até parece telenovela mexicana, mas é a história de *O Trovador* (...)” (*idem*, p. 14).

Assim como em *Meia hora para mudar a minha vida* e *Corda bamba*, a jovem mãe de Mina, Cacilda, rompe com sua família biológica para se refugiar no “rés-do-chão de Mademoiselle Nadine Fabre”, a Nani (*idem*, p. 25).

Cio Cio San, personagem da ópera *Madame Butterfly*, uma das referências intertextuais, sonha em ver o amado voltar, assim como Mina reflete sobre se um dia o pai irá procurá-la: “*Um belo dia veremos... um fio de fumo nos confins do mar...*” (*idem*, p. 41). E temos aqui a referência ao título do romance, que nos leva à ausência do pai, bem como à falta de disponibilidade da mãe para falar com a filha sobre o assunto.

Nani, a criada da avó que fez as vezes de mãe de Cacilda e acaba por cumprir esta função também com Mina, indaga da jovem: “Sentes assim tanta falta do que não sabes?” (*idem*, p. 43), referindo-se aos avós, ao passado, e a menina diz que não. Ela então relata ter trabalhado e convivido durante vinte anos com a Viscondessa e sempre ter sido tratada por Mademoiselle, e nunca pelo nome próprio.

Como num jogo de espelhos, uma das participantes da gravação do programa de auditório a que Mina comparece, Maria de Lurdes, se queixa de que a mãe, Celeste, não lhe demonstrava afeto, e depois mais adiante diz que quer encontrar uma vizinha querida, Inocência, e que às vezes estas pessoas são mais afetuosas que a própria família, e por fim vai deixando escapar que a mãe sumiu na mudança e quer cobrar da vizinha o dinheiro que lhe emprestava, no passado longínquo, para pagar os táxis. São pessoas muito simples, que vão contando suas vidas todas, em três ou quatro páginas, e vão transitando de um episódio a outro da vida, de um modo muito engraçado,



durante a gravação do programa televisivo. (*idem*, pp. 59-62). Mesmo em situações dramáticas e trágicas, Vieira consegue construir uma literatura que tem muito humor.

A mãe de Mina, assim como as mães das garotas protagonistas de *Os olhos de Ana Marta* e *Meia hora para mudar a minha vida*, fala pouco de si e de sua história: “A minha mãe gosta pouco de ser assunto de conversas.” (*idem*, p. 93)

Mina sente um mau estar no momento em que a apresentadora do programa televisivo está a falar com ela, depois de mais de seis horas de gravação, diante da possibilidade de se ver cara a cara com a avó que nunca a procurou. Pelo que fala a Senhora Fortunata, que diz nunca ter ouvido falar da Viscondessa, e só se lembra dos antigos moradores, que obtiveram o usufruto, o Sr. Guilherme abalou para o Brasil e nunca mais se soube dele, e era filho da senhora Rosalina, antiga caseira. Assim, cria-se uma cumplicidade com o leitor, sem que Mina se dê conta de que, provavelmente, está-se ali a contar a história de seu pai. A senhora diz que a casa está deteriorada e que os papéis sobre os proprietários queimaram num incêndio que abateu a Junta de Freguesia, há uns anos, e que ela não conhece nem nunca ouviu falar na avó da menina. (*idem*, pp. 138-144). Mina questiona-se sobre que história irá contar aos seus, sobre o que ouviu: “Deixar-lhes a esperança, como no fio de fumo nos confins do mar, que anuncia o navio branco que nunca há-de trazer o malvado Pinkerton para os braços da Cio Cio San?” (*idem*, p. 148).

Assim como em *Um fio de fumo*, ocorre a presença da figura masculina de Crispim, a preencher de certa maneira a ausência do pai, em *Paulina ao piano* o padrasto é uma figura masculina forte que acolhe a menina protagonista Paulina, relacionando-se afetuosamente com ela.

A maternidade desajeitada ou os pais ausentes deixam de ser tabu, em Vieira, e passam a ser motivo de investigação de múltiplas configurações familiares possíveis, da possibilidade humana de sempre se reorganizar e reajustar, diante da ausência destas figuras tão estruturantes como o pai e a mãe, no que diz respeito aos afetos e à identidade, por exemplo.

A narrativa trata dos desencontros de Paulina com a mãe, a avó Celeste e a colega Otilia, que conhece na praia. Desde o princípio, notamos que não se fala do pai e intuimos, então, que algo aconteceu a ele. A autora conduz muito bem, em diversas obras, o suspense em torno destes acontecimentos traumáticos definidores das tramas e histórias dos personagens, que só é revelado depois de algum andamento do enredo, muitos deles envolvendo a morte de um ente querido (Vieira, 1999, p. 24).

Assim como em *Um fio de fumo*, é a empregada Emília, que há anos trabalha com a avó, apesar de ser submissa à patroa e falar pouco, quem consegue dar atenção a Paulina, dentro da linhagem feminina da família, em algumas passagens. Esta estrutura de avós cheias de herança, mas com pouco trato humano com suas netas, como já vimos, também está presente em *Meia hora para mudar a minha vida*, *Os olhos de Ana Marta* de Vieira, e *Corda bamba*, de Bojunga. O excesso de pertences, com casas entulhadas de objetos do passado e fotos de crianças tristes, em porta-retratos, em detrimento da falta de contato humano entre pessoas do mesmo sangue, como avós e netas, deixa ainda mais agudo o vazio existencial experimentado pelas garotas, que acabam por destacar isto também na vida de suas avós.

A avó e a mãe de Paulina são duas mulheres frias, que se encontram todos os domingos para tomar chá. Num desses encontros, a avó pergunta à menina: “– Tens saudades do teu pai?” A menina, distraída, responde: “– Acho que não.” Ao que a avó rebate para a nora: “– Aqui está o resultado da sua obra.” (Vieira, 1999, p. 25). Como Paulina é ainda bastante nova, tendo entre 8 e 10 anos, embora muito viva e imaginativa, não consegue perceber certos comportamentos dos adultos. À fala acima, da avó, a narradora onisciente comenta: “Paulina não entendeu as palavras da avó Celeste.”

Paulina experimenta bastante o que ela não é e não quer para si diante da menina Otilia, que encontra em férias, na praia, e do que a mãe da colega expressa como desejo para a filha. Quando era mais nova, a mãe de Paulina contava para ela histórias de princesas, sempre loiras de olhos azuis, como é Otilia, nunca morenas de olhos castanhos, como ela é. Notamos aqui a dificuldade da mãe para se relacionar com a filha real e não a da imaginação ou do desejo materno, como também acontece em *Os olhos de Ana Marta* e *Retratos de Carolina*.

A diferença entre mulheres mais velhas, que resguardam valores e modos de vida antigos, e as meninas, que tentam instaurar novas relações surge no pensamento de Paulina:

As pessoas como a avó Celeste – e como a tia Doris – vivem apenas dentro de suas casas, como princesas velhas de um reino que uma bruxa já fez desaparecer do mapa, só que elas ainda não deram por isso. Mas ela era parecida com o pai e gostava do sol, e da areia da praia quando vinha o Verão, e de falar com Emília. (*idem*, p. 57).

Tanto aqui como em *Retratos de Carolina* encontramos filhas que se desentendem com suas mães e se identificam com os valores e o modo de vida de seus pais.

A mãe não tem paciência para conversar com Paulina e esta relação conflituosa e o medo que instaura surge na seguinte passagem: “Paulina ouve. Paulina tem medo, de repente, de ficar como a mãe, silenciosa. Ou como aqueles muitos tios e primos tão resignados e tristes nas suas molduras antigas. Paulina tem medo. E detesta princesas de cabelo loiro.” (*idem*, pp. 66-68).

Constatamos que a escola não aceita modelos familiares que fujam ao tradicional, no seguinte excerto:

Paulina lembra-se de que, numa redacção na escola, ela fora a única a incluir ‘padrastos, madrastas e enteados’, na lista das pessoas da família. Os outros riram, um pouco às escondidas, a cara enfiada pelo meio dos cadernos abertos. A professora ficara indecisa, ela bem o notara, fizera uma breve paragem na leitura em voz alta, Paulina jurava que para rectificar:

– Padrasto e madrasta não pertencem à família!

Mas acabara por passar em frente, continuara a leitura e nada mais dissera. (*idem*, p. 70).

Em *Caderno de agosto*, a Avó Tita, mãe da mãe de Glória, adolescente de 15 anos, condena o fato da filha, separada do primeiro casamento, estar namorando, o que vai contra seus costumes. Intima o rapaz a casar-se, quando a filha leva-o à casa dela. A relação da adolescente com a avó revela diferenças de valores e visão de mundo: “A minha avó é assim, realmente. Sempre a dar ordens. Cheia de manias. Mas não é má pessoa. A verdade é que não consigo estar ao pé dela mais de cinco minutos sem começarmos a discutir.” (Vieira, 2006, p. 22).

O pai demonstra não comunicar muita coisa aos filhos, como António, irmão de Glória, aponta com astúcia, inventando uma hipotética situação em que ele teria falado da namorada para os filhos, pedindo a opinião deles, sobre se deveria ou não se casar. Notamos nesta passagem a total falta de consideração do pai com os filhos, pela narrativa de Glória:

(...) só me lembrava daquela tarde em que o meu pai chegou a casa para buscar uns discos (...) já com a mão na fechadura da porta, disse-nos:

– É verdade, casei-me ontem. Ela chama-se Maria de Fátima. É modelo. Um dia destes hão-de conhecê-la. (...)

E, durante mais de seis meses, foi tudo quanto soubemos sobre a nossa madrasta. (*idem*, p. 114).

Diferentes pontos de vista sobre a separação de casais despontam no seguinte trecho:

O meu pai e a minha mãe dão-se agora muito bem.

– São muito civilizados – diz a tia Benedita.

– Modernices... – resmungo o avô Bernardo. – No meu tempo, quando acontecia uma coisa dessas, as pessoas tinham vergonha na cara e nunca mais se falavam. Cada um ia à sua vida e estava o caso arrumado. As pessoas tinham princípios. (*idem*, p. 50).

Para a avó Tita, “as mulheres são sempre as culpadas de tudo” (*idem*, p. 51). O texto que trata da separação é muito bonito. Mostra a dor sem carregar demais nas tintas. Vieira cria uma sequência de texto sem pontos e repleta de vírgulas, instaurando no leitor a sensação da avalanche de sentimentos e ações misturados num momento tenso como este da separação:

Tão estranho ele estar ali ao pé de nós e de repente não estar, tão estranho ele e a mãe a dividirem as coisas, este disco é teu, este livro é meu, deste-me tu no dia dos meus anos, aquele quadro é meu, não é nada mas podes levá-lo, para que quero eu aquela porcaria, e se quiseres leva a casa inteira a ver se me ralo, não estas a facilitar as coisas, Luísa, ah, essa agora tem graça, o senhor fez o que fez e ainda acha que eu é que tenho de lhe facilitar a vida, Luísa olha as crianças.” (*idem*, p. 50).

Em *A vida nas palavras de Inês Tavares*, as duas avós não se dão bem e a menina protagonista tem curiosidade de saber porquê. A avó Edwiges, tratada por Avó Gi, que foi enfermeira, fala: “Sempre achei que tinha casado com a profissão” (Vieira, 2008, p. 14) e Inês comenta, com muito humor:

E põe um ar tão solene nestas palavras que eu, quando a oiço, vejo logo uma enfermeira a entrar no turno da noite, a despejar bacios, mudar pensos e limpar vomitados – toda vestida de noiva, com véu a arrastar e tudo. (*idem, ibidem*).

Vieira não menciona o modo como esta classe trabalhadora era tratada durante o Estado Novo português. No entanto, esta ideia de “casar com a profissão” que a Avó Gi menciona, remete-nos diretamente à espécie de sacerdócio que deveriam se dedicar as profissionais enfermeiras, durante a ditadura, uma vez que eram proibidas de casar.

A avó conta à neta que criou o pai de Inês sozinha, porque a história era de vida real e não de telenovelas com finais felizes. Era enfermeira e engravidou do único namorado. “(...) o

galão foi à vida, e a ingênua ficou com a criança nos braços.” (*idem*, p. 15). A família do pai de Jerônimo, a “banda dos Almeida”, como lhe chama a avó, foi muito dura com ela, quando a criança nasceu e, por isso, ela seguiu sua vida sozinha, cuidando e educando o filho. Notamos, na seguinte citação, a crueldade com que tratam Edwiges, com a família aprovando a paternidade não assumida do filho:

- Se você não sabe dele, nós também não, e não nos vamos preocupar com isso – disseram-lhe, acrescentando:
- E nem se lembre de nos pedir seja o que for. Você já não é propriamente uma jovenzinha, a bem dizer já tem mais idade para ser avó do que para ser mãe, e sabia muito bem o que estava a fazer. (*idem*, p. 20).

A mãe de Inês queixa-se da sobrecarga de trabalho que sentem as mulheres, no retorno das férias da família na praia. Inês conta que no Natal tem que ficar perto das duas avós, para que não briguem. Quase ao fim do romance ficamos sabendo que Avó Sara sente muito ciúmes da Avó Gi, por ela ter cuidado do Avô Eugénio, no hospital. Vieira faz com que o leitor suponha que talvez os dois tenham tido um relacionamento extraconjugal, mas não é conclusiva a respeito.

Em *Retratos de Carolina*, de Bojunga, o tema da sexualidade infantil aparece quando Carolina conta que convidou o amigo Serginho para brincarem de médico, e que desde que viu o pintinho dele ficou com inveja. Ela e o amigo estavam num quartinho, com um pau na mão, sem calças, para que ele fizesse a cirurgia de colocar um pau nela, quando a mãe chegou e fez um escândalo. Deu uma grande surra em Carolina, coisa que nunca tinha feito, de chinelo e, embora a menina tenha pedido para não contar para o pai, a mãe contou. A amiga Priscilla ouve com impaciência os relatos de Carolina, querendo aproveitar sua festa de aniversário de sete anos (Bojunga, 2018, pp. 28-31). O pai de Carolina censura a mãe por ter batido na filha. A sensibilidade dele transparece, em contraponto à dureza da mãe.

A mãe e o pai de Priscilla resolveram dar prêmios para os convidados da festa, uma boneca em tamanho natural da aniversariante, para uma menina, uma espingarda de ar comprimido para um menino, e combinam que os premiados terão de obedecer à regra entre os prêmios e os gêneros. A construção da personagem da mãe é caricatural. Ela bate com um talher no copo, cada vez que vai anunciar um prêmio, fala com voz de canto lírico (contralto), pedindo silêncio, exagera ao dizer que o marido não está ali porque está a realizar uma cirurgia “di-fi-cí-li-ma”. Uma menina diz que não “se amarra” em bonecas, e que gostaria de ficar com a espingarda,

se fosse a premiada. O terceiro prêmio é uma espécie de coringa, “neutro”, segundo diz a mãe, para resolver impasses deste tipo. É um pássaro que, além de estar numa gaiola, tem também uma coleira ao pescoço. Todos os prêmios chegam num ritual estranho, em andores, entre velas. (*idem*, pp. 37-42). Dentro do bolo estão caroços de ameixa, numerados, e as crianças empanturram-se de bolo até encontrarem os ditos cujos, que dão direito aos prêmios. Priscilla revela ser trapaceira no sorteio dos tais prêmios e Carolina se dá conta disso e entra em crise, à saída da festa: “É raiva! é raiva que ela sente onde antes sentia amor, e fica confusa, cada vez mais confusa, sem saber formular direito a pergunta que quer fazer: mas pode? pode assim um ser amado virar tão depressa odiado?” (*idem*, p. 49).

Em Londres, ela se apaixona por um vestido e o pai surpreende-se ao vê-la tão encantada por uma peça de roupa de mulher, como se tivesse, portanto, surpreso ao perceber que a filha cresceu. Os capítulos do romance são nomeados pelas idades de Carolina: quinze, vinte, vinte e cinco anos. Depois da morte do pai e de um casamento desfeito, principalmente por tratar-se de uma relação abusiva, a protagonista está a viver num pequeno apartamento recém-alugado, pintado por ela, na Glória, Rio de Janeiro, com vista de céu e um pouco de mata de Santa Teresa. A escrivanhinha que era do pai, móvel que carrega o afeto a unir pai e filha, está na nova moradia. A mãe, uma pessoa toda composta, vaidosa e sistemática, vem visitar a filha. Fala de maneira grosseira, unilateral, sem conseguir se colocar no lugar da filha:

Você mata o seu filho, você se separa do seu marido, você se recusa a morar com sua mãe, você despreza uma casa simples mas confortável (a minha, do seu pai, a nossa casa) e uma casa luxuosa (a do seu marido) pra se enfiar nesse... nessa coisinha aqui, e você acha que eu posso entender uma atitude dessas? Nem eu, nem ninguém! (*idem*, p. 150).

A mãe é aliada do ex-marido de Carolina, intercede para que a filha volte atrás na decisão da separação, revelando total falta de compreensão sobre o ponto de vista da filha, a violência doméstica por ela sofrida e o aborto por ela decidido: “– Ele não se conforma com a separação, Carolina. Ele disse que está pronto pra perdoar o crime que você cometeu... – Eu não cometi crime nenhum! Crime seria ter um filho que eu não queria, nascido de um estupro que eu sofri.” (*idem*, p. 152).

O conflito entre mãe e filha é também entre gerações e valores. Carolina tenta explicitar isso à mãe:

- Calma, mãe, (...) Procure compreender que você está presa a um passado, a um tempo em que uma mulher tinha que ter um marido. Pra ser sustentada. Pra ser respeitada. Pra ser confortada. Pra...
- Isso não mudou! Toda mulher quer um marido.
- Toda mulher quer alguém que ela ame, que ela respeite, com quem ela se entenda, pra poder partilhar o bom e o ruim da vida, não precisa ser um marido. (*idem*, p. 156).

A mãe vai embora acusando a filha de deixá-la só. Carolina fala sozinha, como se estivesse a conversar com o pai, e percebe que sente medo, culpa, em relação à mãe e ao ex-marido. Carolina sonha que atravessa um túnel escuro, apalpa o vestido de gaze cinza e o sapato do pai, até que se depara com a gaiola aberta. É bonita a imagem metafórica que Bojunga cria: “A gaiola está de porta aberta. Aberta, só, não: escancarada. Dentro da gaiola, um vazio bonito demais: um vazio de libertação.” (*idem*, p. 163)

Em *Se perguntarem por mim digam que voei*, de Vieira, constatamos um bom retrato da situação que ocorre a muitos homens nestas obras literárias, em seus relacionamentos distantes com os filhos:

O Major nunca fora homem de grandes convívios com crianças, até parecia que sentia medo de as encarar (...) As crianças eram um mundo que ele não dominava. Não propriamente um mundo inimigo, mas um mundo estrangeiro, com uma língua que ele nunca tivera tempo de aprender, hábitos e costumes que não eram os seus. (Vieira, 1997, p. 26).

Maria da Piedade tem só dezasseis anos mas se toma por dona da casa, após a morte da mãe, e ordena que as criadas Delfina e Demétria que, aqui ficamos sabendo, é sua filha, façam os serviços todos. A mãe tinha o mesmo nome da filha mais velha e, junto com Demétria, estão a admirar os lenços com monograma bordado, golas, colares, luvas de pelica, saquinhos de alfazema, heranças... Alguém bate à porta da cozinha e quando a filha mais velha chega lá, depara-se com “uma criança, pouco mais que recém-nascida” (*idem*, p. 43), mais uma carta do pai, que mais parece um bilhete, tal a brevidade, diante da profundidade dos assuntos que trata:

*Queridas filhas*

*Desculpem não ir eu em pessoa, mas assim é mais fácil.*

*Esta é vossa irmã, tratem bem dela. Mando mais dinheiro ao fim do mês. Não quero que passem necessidades.*

*Vosso pai, que muito as estima*

*Armando Gonçalves de Jesus*

*P.S. Senti muito a morte da vossa mãe.*

*Adeus (idem, ibidem).*

Uma cédula informa que a menina se chama Joana Ofélia e sua mãe é Leontina da Silva. O distanciamento e a frieza com que o homem trata da morte da ex-mulher e do nascimento desta outra filha, que ele deixa para ser criada pelas irmãs, é estarrecedor. Ficamos sabendo que ele não costuma dar notícias, mas sempre deposita o dinheiro no banco, para o sustento das filhas. Delfina sentencia: “«Os homens desta terra parece que nasceram com asas nos pés».” (*idem*, p. 100). Maria da Piedade tem a expectativa de que um dia haja “Um homem a sério” (*idem*, p. 37) naquela casa. Enquanto isso não acontece, ela é quem manda e desmanda.

A filha Piedade, de Joana Ofélia, quando chega aos 18 anos quer ir trabalhar em Lisboa, o que deixa o pai, o Major, desconcertado. Quando eventualmente vai à quinta, vê a rapariga a escrever e ler: “Ela viera então com uma conversa muito tola, de que ler e escrever também podiam ser trabalho, imagine-se!” (*idem*, p. 113). Os filhos Piedade, Almerinda e Pedro vivem com Demétria, a criada, na Casa dos Três Anjinhos.

A adolescente Letícia é filha de Pedro, um dos filhos do Major, que vive a viajar pelo mundo. Não se sabe quem é sua mãe e ela é criada pela tia Petá, mais um casal-família de eleição, em Lisboa. Faz quinze anos que Petá não encontra o pai, o Major, e viaja para a aldeia distante, onde ele vive, na antiga Casa do Freixo, agora chamada dos Três Anjinhos, em virtude dos três bebês que ali morreram logo ao nascer. Letícia não conhece seu pai, tendo dele apenas uma foto de quando era bebê, e viaja com a tia para encontrá-lo e conhecer a família biológica.

O Major é uma pessoa prática. Namora pouco tempo com Olinda Dulce e já trata de cuidar dos papéis do casamento. Ela se sente bem no apartamento de Lisboa e imagina-se a cantar para os amigos dele, em ambientes de festa. Não demora muito, Olinda Dulce engravida. Ele não gosta de chamar à Casa dos Três Anjinhos, mas teve que se render quando as cartas que enviava começaram a voltar. “O Major dizia sempre «a Falecida» quando se referia à primeira mulher. Como se ela não tivesse nome, ou ele já o tivesse esquecido, ou o mais importante tivesse sido o seu desaparecimento, esgotada em crianças mortas à nascença.” (*idem*, p. 118) As mulheres que



faleceram e seus nomes apagados estão aqui neste romance como comparecem também em *Os olhos de Ana Marta*. A tentativa de invisibilização da morte com eufemismos tanto pode ser vista no título, sendo voar sinônimo de morrer, como nos anjinhos, uma forma doce de se referir às crianças que morreram na casa.

Numa história que se repete, o Major apresenta-se completamente ausente das ocupações com a casa e o filho Octávio.

– Vai lá tu, que eu não sei o que ele quer – desculpava-se o Major, voltando-se para o outro lado e continuando a dormir. (...) – Sabes bem que eu não tenho jeito para essas coisas, e já estou velho para aprender – dizia ele. – Além do mais, com a mão neste estado... (*idem*, p. 121).

Olinda Dulce, esgotada, pede-lhe “uma mulher-a-dias”. Diante da sobrecarga do trabalho feminino o Major só tem desculpas a perder de vista. Como as criadas Demétria e Carlota não quiseram sair da aldeia para vir ajudar com o bebê em Lisboa, o Major decide levar a mulher e o menino para a Casa dos Três Anjinhos, uma vez que há lá muitas pessoas para ajudar. Olinda Dulce submete-se às decisões dele e ficamos sabendo o quanto foi poupado, pelas mulheres trabalhadoras da casa, nos nascimentos anteriores, de maneira que nunca teve que lidar com choros, noites mal dormidas e doenças de infância. E assim temos um narrador a nos revelar intenções, entre parênteses, que não podem ser ditas à mulher. O silêncio dela expressa um desejo que não se expressa, de questionamento ou rebeldia. O Major é o típico homem que coloca filhos no mundo, sem se importar com eles, sem se envolver fisicamente, apenas cuidando do sustento material, encarregando mulheres para as suas criações: criadas, mesmo já velhas, e esposas, esgotadas e deprimidas.

– Lá tens uma data de gente para te ajudar,  
(Demétria, evidentemente)  
a casa é grande,  
(não ouço o choro dele todas as noites)  
o ar vai fazer-lhe bem,  
(a ver se essa cara engelhada desaparece)  
e todos ficaremos em paz.  
(e que ninguém me aborreça, que já não tenho idade para isso).  
(*idem*, p. 124).

O adolescente Octávio, que sonha em ser jogador de futebol, para desgosto do pai que ansiava que ele seguisse a carreira militar, fala para a sobrinha adolescente Letícia, sobre famílias: “(...) se não fosse complicada não era uma família.” (*idem*, p. 171). A rapariga, que está a encontrar o pai pela primeira vez, pensa que poderia conversar com ele sobre os postais dos lugares exóticos visitados por ele, mas ele diz ter sono e a menina então pondera: “(...) os adultos eram seres estranhos. (...) ter um pai era assim (...) Batera à porta de madrugada e entrara.” (*idem*, p. 184).

*Sapato de salto* é um romance que se enquadra claramente na categoria *crossover*, com várias gerações de mulheres que não possuem o amparo de seus pais ou companheiros. Orfandade, pedofilia, exploração de trabalho infantil, prostituição, dependência de drogas, homossexualismo, gravidez na adolescência e suicídio são alguns dos temas fraturantes que fazem parte da trajetória das personagens e suas famílias. Os desarranjos familiares, muitas vezes escondidos sob fachadas de famílias bem resolvidas, nos faz lembrar da obra teatral do dramaturgo carioca Nelson Rodrigues (1912-1980), muito voltada a revelar os aspectos decadentes e as relações hipócritas e disruptivas das famílias que se dizem de bem.

O capítulo 1 nomeia-se “O segredo azul fraquinho”, e instaura no leitor esta curiosidade por saber que segredo é este. Dona Matilde, mulher de Seu Gonçalves a dona da casa, trata a criança Sabrina com a dureza da exploração do trabalho infantil, ainda muito presente na realidade brasileira: “Você não veio pra brincar, veio pra trabalhar.” (Bojunga, 2014, p. 7). As crianças que Sabrina deve cuidar são Betinho, de quatro anos, e Marilda, de dois. Sabrina vem do orfanato sem mala: “Era um embrulho pequeno, era um papel de jornal, era um barbante emendado.” (*idem*, p. 9). A maneira caricatural como Bojunga constrói a personagem de Dona Matilde vai emergindo em suas falas grosseiras e gestos, pois vai comendo batatas fritas enquanto fala sobre a criança: “Quando me ofereceram uma menina lá do orfanato eu disse logo, é uma experiência, vou fazer uma experiência. (...) Será que ela presta?” (*idem*, p. 9). O verbo oferecer, neste contexto, aliado à palavra experiência, remete a criança ao estado de coisa, como se fosse um produto. E continua a falar com o marido, num tom que nos soa maquiavélico, pela naturalidade com que fala o que fala: “(...) ordenado não precisa: a gente vai dar casa, comida, roupa e calçado. E você viu o embrulhinho que ela trouxe, não viu? É sempre assim: elas chegam sem nada. A gente é que tem que dar tudo.” (*idem*, p. 10). Dona Matilde dorme demais, chupa muita bala e não se cansa de explorar Sabrina: “– Deixa a porta do teu quarto aberta. E presta atenção: se criança chora de

noite, já sabe: vai lá e vê o que ela quer, se é água, biscoito, se é calça molhada.” (*idem*, p. 11). A menina lava, passa, brinca, cuida, compra de tudo, inclusive cigarros para Seu Gonçalves e se deslumbra com a comida, como bife e geleia. Bojunga retrata parte da elite brasileira, com sua crueldade, através de Dona Matilde: “E pra que que essa menina quer aula? ela é empregada!” (*idem*, p. 17). Seu Gonçalves dá aulas à menina Sabrina, antes do jantar. A situação de abuso sexual que a criança sofre, deste personagem, será abordada no próximo subcapítulo. O narrador, onisciente, nos conta de uma menina que fugia do orfanato onde Sabrina estava, e voltava com manchas roxas, sem ter encontrado um pai. Momentaneamente, a personagem Sabrina pensa que encontrou um pai em Seu Gonçalves.

“A tia Inês” é o título do capítulo 2. Sabrina abre a porta da casa e repara em todo o jeito dela se vestir, com detalhes. O caráter vamos apreendendo, como nesta passagem, quando conversa com a sobrinha. Lygia Bojunga traz o humor à narrativa, num contraponto com o terror das passagens anteriores.

– Eu nunca tive mãe, como é que eu vou ter tia?

– Se você nunca teve mãe, você não podia existir, podia? – Torceu um beliscão no braço da Sabrina.

– Ai!

– Doeu? Então?! você existe. – E soltou uma gargalhada.” (*idem*, p. 29).

A construção da cena em que tia Inês aparece para levar Sabrina é muito teatral. Dona Matilde resistindo, ordenando que Sabrina vá ver porque uma criança chora ao fundo, a tia Inês mostrando documentos a Sabrina (*idem*, pp. 31-33). O leitor é levado à cena como se fosse uma câmera: “O olho da Sabrina não parava: da tia Inês pra dona Matilde, da dona Matilde pra tia Inês.” (*idem*, p. 33). Sabrina quer se despedir das crianças, mas Dona Matilde não deixa, e ainda dá uma bofetada na menina, na saída, dizendo: “– É pra você não esquecer que eu não vou me esquecer.” (*idem*, p. 36). A tia quer voltar para brigar, mas Sabrina a convence a ir embora. A menina só chora, e revela que é porque nunca foi tratada por “filhinha”, que é como a tia está lhe chamando. É uma passagem terna e cômica. (*idem*, p. 38). A tia conta, friamente, que a mãe da menina se suicidou com uma pedra, no rio. A menina espanta-se com a história. A cumplicidade que surge entre as duas é rápida e bonita de ver, a andarem de “mão dada”:

Sabrina ficou sustentando o olhar da tia Inês. Sustentando só, não: espelhando. A tal ponto espelhando que, de repente, a tia Inês se surpreendeu de ver tanta dureza no olho de uma criança.

– Não – a Sabrina respondeu afinal -, eu não acho que a vida é uma festa. – E seguiram andando. (*idem*, p. 41).

Dona Gracinha, a avó que a menina acaba de conhecer, quer brincar o tempo todo. Lavava e passava roupas para fora, antes de ficar desorientada. Sabrina acha a avó parecida com o menino Betinho, que ela tomava conta. Estende roupas imaginárias no varal e fala bastante em Maristela, a mãe de Sabrina, que se suicidou. A tia explica à menina:

“– A pedra não sai da cabeça dela, então ela vai e pendura a pedra, feito ela tava todo dia pendurando roupa no varal pra secar.

– Que pedra?

– A que a tua mãe amarrou no peito pra afundar mais depressa no rio.” (*idem*, p. 54).

Num outro núcleo familiar, dentro deste mesmo romance, o pai do adolescente Andrea Doria, Rodolfo, viu o filho beijando o amigo Joel, na beira do rio, e acusa Paloma, a mãe do garoto, “(...) de ter criado o filho dele pra ser *gay*. (...) Disse que eu devia estar muito satisfeita: eu não botava o menino pra lavar louça? pra fazer a cama? eu não vivia dizendo que machismo não dá pé?” (*idem*, p. 67). Bojunga introduz aqui uma série de questionamentos sobre comportamentos e atividades que produzem ruídos nas relações familiares, permeadas por ideias machistas e preconceituosas, com estereótipos de gênero, vindas do pai da família, e ainda muito presentes em muitos estratos da sociedade brasileira. O marido sempre diz à esposa que ela deu ao filho um nome de mulher. O pai insiste que o garoto tem que jogar bola, e não dançar. Paloma conta o que tem acontecido a seu irmão gêmeo, Leonardo:

E nesse dia que ele viu o Joel e o Andrea se beijando ele ficou doidinho: disse que ia dar uma surra no menino pra ele aprender que homem não é coisa de outro homem beijar na boca. E quanto mais eu pedia calma e mostrava pra ele que o Andrea Doria estava ali perto ouvindo, mais ele me acusava de não ter cortado, desde pequenininho, esse gosto que o Andrea tem pra dançar (...) (*idem*, pp. 70-71).

Bojunga introduz de maneira bastante aberta a questão da orientação sexual. Paloma e Leonardo lembram-se de quando tinham dez anos e os dois se apaixonaram por uma menina estrangeira chamada Astrid, que se mudou para a pequena cidade onde moravam. Ela conta esta história para o filho, para tentar confortá-lo na situação de estar gostando de outro homem e o pai não aceitar esta relação.

A violência do pai diante da investigação do filho sobre sua orientação sexual e seu jeito delicado é rebatida pelo acolhimento da mãe e do tio, que diz à irmã: “– Na certa ele acha que chutar bola vai curar a delicadeza dos gestos e do andar do Andrea...” (*idem*, p. 76).

Bojunga também trata das frustrações de Paloma, quando conta ao irmão que abriu mão de viagens e vida profissional pelo amor que sentia por Rodolfo. Os dois queriam mais filhos, mas ela tinha dificuldade para engravidar e ele a desprezava por isso. Situação semelhante aparece no romance *Se perguntarem por mim digam que voei*, de Vieira, com a culpabilização feminina nas dificuldades que envolvem a gravidez.

Paloma sente que ela e o marido, agora, pensam muito diferente e que ela já não o ama mais. Está grávida de Betina e tem que lidar com o “humor de cão” do marido e as angústias do filho adolescente, de gestos e andar delicado, envolvido nesta relação afetiva com um rapaz mais velho e metido a intelectual.

Em analepse, ficamos sabendo da história do marido de Dona Gracinha, pai de Inês e Maristela que, cansado de trabalhar com flor, desde criança acordando cedo, agachado junto ao chão, perde a cabeça pelo mar: “Só gosta da flor quem não tem que viver da flor.” (*idem*, p. 109). Vai ao bar e bebe, coisa que não era de seu feitio. “(...) batia com a mão na mesa e repetia gritado: o mar! o mar! agora eu quero o mar!” (*idem*, p. 109). Sai andando pela estrada e some da vida da família, sem nunca mais dar notícias. Dona Gracinha conta que ele ficou fascinado, a primeira vez que viu o mar, e que ele “largou ela pelo mar.” (*idem*, p. 110)

Dona Gracinha vai trabalhar, junto com as duas filhas, no Rio de Janeiro, para dona Lili, cujo filho volta dos Estados Unidos e passa a olhar para as meninas como proprietário. Gracinha se preocupa em ver as meninas deslumbradas com as praias da zona sul e o estilo de vida na cidade grande. Então dona Gracinha consegue um quarto no subúrbio, na casa de uma senhora, viúva de um político corrupto que morreu baleado. Ela vivia entre “tanque-varal-tábua de passar”, sempre na expectativa de transformar as filhas em professora e bailarina, quando Maristela aparece grávida. Ela se arrepende de ter criticado a menina e sente-se culpada pelo suicídio, quando começa, então, a ter manifestações de loucura. Sabrina passa a conhecer toda a saga das mulheres de sua família, que lhe foi contada por tia Inês. Lygia Bojunga anuncia tragédias, numa nota de rodapé. O narrador, onisciente, diz ao leitor, também se dirigindo a Sabrina: “Mal podia imaginar que poucos dias depois ia saber de muita coisa – mas de maneira tão trágica, que era melhor não ter sabido.” (*idem*, p. 118). Tia Inês acaba por ser assassinada por um ex-companheiro, envolvido com drogas, diante de Sabrina e Dona Gracinha.

Em analepse, vemos Inês aparecendo com o primeiro sapato de salto preto, de verniz, e no fascínio por outros, e chegando tarde em casa, e dizendo pra mãe que fica passeando em Copacabana. Bojunga não usa a palavra prostituição, programa, mas intuímos que é disso que se trata. Inês é menor de idade e está se relacionando com um homem dez anos mais velho. A mãe interroga porque a filha está cada vez mais pintada e com a roupa a aumentar o decote. Ela foge, de táxi, empurra a mãe na saída, esta cai e faz um corte na cabeça. Quando, tempos depois, Inês volta ao casarão para saber da mãe, a viúva diz que a internou “num asilo público, pra pobres que sofrem de doenças mentais.” (*idem*, p. 124).

A amiga Marlene é quem sabe onde Sabrina foi deixada pela mãe, Maristela. Diz a Inês, num bilhete, que, mediante dinheiro, pode indicar que lugar é este. Só muitos anos depois, tia Inês conseguiu reunir a família novamente.

Numa estrutura de histórias paralelas que se entrecruzam e reforçam a polifonia própria do romance, ficamos sabendo que a bebê que Paloma estava esperando nasce quase morta e não resiste. O médico e Rodolfo queriam uma cesárea, mas Paloma o parto normal. Ela queixa-se de ter que administrar a casa, pedir dinheiro para o marido, e lamenta-se por ter se tornado apenas mãe e esposa, e não uma mulher independente profissionalmente. (*idem*, pp. 150-151).

Paloma leva panquecas para Sabrina e dona Gracinha. Descobre que elas estão sem gás. A menina tem um sapato de salto jogado num canto da sala, e por várias vezes, os olhares das duas param nele. O objeto representa a vida de garota de programa, que faz as meninas parecerem mulheres. Sabrina conta como tem feito programas com o açougueiro e também com o padeiro, para não passar fome.

Rodolfo perde a cabeça quando ouve fofocas de que seu filho é “a paixão do veado” da cidade. O filho diz que Joel tem razão, o pai é “um patriarca moralista e preconceituoso”, e então o pai dá umas chicotadas no filho. (*idem*, pp. 224-225). Paloma recuperou-se da depressão, mas está distante, com um pensamento no passado e outro no futuro. Em meio às decisões a serem tomadas, Paloma se vê como duas pessoas.

Das páginas 257 a 270, temos o capítulo 14, denominado Expressões. Os subtítulos são: “Na casa amarela”, “Na soleira da porta”, “No açougue”, “No Largo da Sé” e “Na poltrona de couro”. Temos os acertos e conclusões de Paloma com os demais personagens, a coletar assinaturas para impugnar a especulação imobiliária representada pela construção do espigão com supermercado, na cidade pequena em que vive. Ela demonstra coragem, tranquilidade e empoderamento, tomando decisões e enfrentando os problemas com segurança. Decide adotar

Dona Gracinha e Sabrina, com o apoio do irmão Leonardo, que se propõe a ajudar financeiramente. Olha de frente para dona Estefânia, representante das forças reacionárias da cidade, que quer expulsar Dona Gracinha e Sabrina. Acerta contas com o açougueiro que abusa de Sabrina e conversa com Joel, que tem um relacionamento com seu filho. O marido de Paloma resolve ir morar no hotel da cidade, diante das resoluções dela, e ela estranha como, depois de 14 anos de relacionamento, não têm muito a dizer um ao outro, tão diferentes estão em suas visões de mundo.

### **5.2.2 – A morte a rondar, o indizível das violências sexuais e o inexplicável do suicídio**

Daí, que, indo, no atravessar o bosque, viu só os lenhadores, que por lá lenhavam; mas o lobo nenhum, desconhecido nem peludo. Pois os lenhadores tinham exterminado o lobo. (...)  
– “Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!”  
– “É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta...” – a avó murmurou.  
– “Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados!”  
– “É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta...” – a avó suspirou.  
– “Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?”  
– “É porque já não estou te vendo, nunca mais, minha netinha...” – a avó ainda gemeu.  
Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez.  
João Guimarães Rosa, *Fita verde no cabelo*

Nesta epígrafe, recriação do *Capuchinho Vermelho* por João Guimarães Rosa, a jovem personagem já não se assusta com a figura ameaçadora e animalesca do lobo, na floresta. É a possibilidade de encontrar a morte, encarnada na própria avó, que a ronda e faz crescer. Tanto *Os olhos de Ana Marta*, lançado por Vieira em 1990, como *O abraço*, obra de Bojunga, de 1995, dirigem-se a jovens leitores e também a adultos. No romance e na novela temos as protagonistas no embate com situações traumáticas do passado que lhes afetam profundamente a existência no presente e no desenrolar das narrativas. As autoras instituem, na trama, “o que não pode ou não deve ser dito”, na visão das personagens e, assim, conduzem o interesse dos leitores na progressão da leitura, a fim de que queiram desvendar os mistérios que se deixam pressentir, e que são o nó dramático principal, da constituição destas identidades femininas e suas narrativas. As narradoras, autodiegéticas, exprimem-se num tom coloquial e confessional. Marta tem treze anos e Cristina acabou de completar dezenove. As duas instauram uma tal intimidade no modo de narrar que transformam o leitor em confidente de seus dramas pessoais.

A impressão de estar a ser vigiada por fantasmas dos mortos da família aparece logo no começo da obra *Os olhos de Ana Marta*:

(...) A sensação de que estas paredes estão cheias de olhos. (...) Todos estes móveis, todos estes objectos, foram colocados no lugar que hoje ocupam por mãos de pessoas que não conheci, que morreram há muito, mas deixaram a sua memória na fina película de poeira que sempre os envolve, por muitas limpezas que se façam. (Vieira, 2010, pp. 14-15).

A história da morte da pequena Ana Marta, num acidente de carro, há treze anos, antes do nascimento de Marta, que desestruturou as relações familiares, tornou-se um relato interdito na dinâmica familiar. E assim Leonor, a criada que cuidou do pai, nomeado Touro Sentado, por toda a vida, e que agora cuida da casa e da criação da menina Marta, é proibida de falar da situação traumática com a garota. “A menina é a cara da sua mãe, nunca deu por isso? E quando nasceu e eu olhei para si, ainda hoje me lembro do arrepio a subir-me pela espinha! Era igualzinha, igualzinha à sua...” (Vieira, 2010, p. 109). A fala é suspensa, pois não pode pronunciar a palavra “irmã”. Quando ousa falar dos “olhos de Ana Marta”, a falecida, o pai a despede.

Cláudia Sousa Pereira, em artigo sobre *Os olhos de Ana Marta*, escreve:

Este tom confessional, num discurso dialogante, muitas vezes directo, de uma Marta viva a uma Ana Marta recém-conhecida mas morta há 13 anos, suporta a obra que avança ao longo dos capítulos quase como um diário, sem o ser, em que acompanhamos em equilibradas analepses, prolepses e elipses muito bem entrelaçadas. É o desvendar de uma existência, ou melhor, de várias existências enigmáticas (...) (2016, p. 16).

O enigma maior, o falecimento de uma menina, irmã da protagonista, vai se desfiando, aos poucos, e justifica, de certa maneira, o enlouquecimento da mãe e a frieza do pai. Como no método psicanalítico, é somente através da fala sobre o trauma que ele ganha a possibilidade de ser ultrapassado e, no fim do romance, pela primeira vez, a mãe, Flávia, afaga com carinho os cabelos da filha e diz seu nome, ou seja, reconhece que ela é ela, e não a outra, o fantasma que assombrava a todos. Como diz Marta, “(...) de todos os medos, é o medo das palavras que leva mais tempo a passar.” (*idem*, p. 139). A fala-jorro da criada Leonor liberta o peso do não dito que se colocava sobre a família, por anos a fio. “– Ela não é a outra. E não tem culpa de não ser. Ela



chama-se Marta, ouviram? Marta e não Ana Marta. Ela é uma pessoa. E as pessoas não podem nunca substituir outras pessoas. As pessoas não são bonecas." (*idem*, p. 131).

Neste romance, há uma coleção de bonecas de porcelana que não são para serem utilizadas em brincadeiras, mas sim para serem guardadas. Instauram no leitor esta sensação de seres mortos, miniaturas de meninas que devem permanecer intocadas, como se habitassem um museu, que acaba por constituir uma imagem poética forte e recorrente. O doce apelido *Vidrinho*, que Leonor dá a Marta, também evoca a fragilidade da vida que pode se quebrar facilmente, como a irmã que morreu e as bonecas de porcelana. Já em *O abraço*, as imagens recorrentes de diferentes abraços são evocações da morte a perseguir a jovem protagonista.

O início de *O abraço* revela intimidade com o leitor e urgência, além da incerteza entre falar e não falar, comportamento frequente que acomete as pessoas que sofreram algum tipo de violência sexual:

Eu preciso te contar. Não dá mais pra ficar trancando essa coisa toda dentro de mim. Por mais que eu tenha resolvido não falar disso com ninguém (...) acho melhor te contar de uma vez que quando eu tinha oito anos eu fui estu... não, pera aí, não: vamos deixar isso pra depois (...) Ontem foi o meu aniversário, eu fiz dezenove anos. (Bojunga, 1997, p. 7).

A palavra estuprada, interdita, fica pela metade na boca da narradora. O impulso de morte que o acontecimento violento encarna, em sua vida, é deixado de lado pelo impulso de vida que representa o "fazer aniversário".

O pretense agressor, assim como a melhor amiga Clarice, que sumiu após ser vista pela última vez conversando na praia com um homem, em São Pedro d'Aldeia, quando ambas tinham sete anos, são fantasmas que assombram a narradora. Toda a obra irá se desenvolver em torno do dilema da protagonista ao lidar com o desaparecimento da amiga, a morte a lhe rondar, em disfarces e festas, e a crise de consciência que emerge pela atração que sente diante do pedófilo que a agrediu.

Na primeira festa que surge em *O abraço*, os convidados devem fantasiar-se conforme personagens de contos. Bojunga instaura a metalinguagem, referindo-se à obra que estamos a ler, dentro dela. É *O abraço* que está sendo representado pela protagonista e seu amigo. A garota veste-se de "Samambaia, que fica vendo lá do pátio o que acontece na casa." (*idem*, p. 8). Uma mulher a inquieta, "disfarçada que nem as mulheres da Veneza antiga (...) máscara branca muito

estranha, aquele chapéu preto de três pontas, o véu de renda (...)” (*idem*, p. 9) e é ela quem intervém:

(...) a Morte é a personagem principal do conto (...) Eu não estou ligada a livro nenhum, a conto nenhum, cheguei aqui na festa sozinha, mas como eu conheço esse conto como a palma da minha mão eu posso me juntar a vocês e figurar a Morte. (*idem, ibidem*).

O aspecto misterioso da mulher fantasiada de morte é enfatizado pela protagonista adolescente em seu relato: “Ela não conversava com ninguém; escondida naquela máscara, ela deslizava de sala pra sala, numa solidão que só vendo.” (*idem*, p. 11). É interessante notar como o movimento descrito é o deslizar, que nos remete ao movimento das cobras, também evocado no desenho da capa do livro, feito por Rubem Grilo. O bote ou picada venenosa podem também associar-se à imagem da morte, assim como o aspecto solitário da mulher fantasiada.

À certa altura, Cristina fala do seu fascínio por Veneza, que conhecia de um livro da casa de sua avó. A Morte lhe diz que sabe disso, e a garota fica completamente surpresa:

– Mas, hem? a gente já tinha se encontrado antes?  
– Muitas vezes. A gente brincou junta quando era criança. – Disse isso e me abraçou.  
(...) O abraço se acabou. E eu fiquei ali paralisada: o abraço era o mesmo! era o mesmo!! o abraço era o mesmo que a Clarice tinha me dado. (*idem*, p. 13)

Até esta altura, o leitor não sabe quem é Clarice. A palavra abraço, que dá título ao livro, aparece, neste curto trecho, repetida por três vezes, e ocorre ainda como verbo, conjugado. Em outras passagens também observamos esta reincidência, levando o leitor a pensar ou buscar em sua experiência pessoal os inúmeros tipos de abraço que já deu e recebeu. Clarice também é o nome da personagem por quem o pintor é apaixonado, nas obras *O pintor* e *O meu amigo pintor*, de Bojunga. Lembramo-nos aqui de Clarice Lispector, autora que tanto explorou o universo feminino e o mundo interior de suas personagens, por meio de fluxos de consciência. O mistério e a dimensão metafísica, também tão presentes na obra de Lispector, de algum modo parecem estar evocados aqui, nesta coincidência de nome e no clima que Bojunga cria para os acontecimentos. As lacunas de nossas memórias sobre o passado, assim como a fusão do imaginado com o experienciado, que aparentam fazer parte do universo da protagonista-narradora, envolvem o leitor, no modo como Bojunga constrói sua narrativa.

A personagem mascarada começa referida como Morte e passa a ser nomeada como Mulher, com M maiúsculo. Bojunga instaura, assim, uma ligação entre a Morte e o gênero feminino. A Morte-Mulher some misteriosamente da festa em que Cristina estava. E a protagonista confidencia: “(...) tá difícil, sabe, tá difícil de mexer nisso; tá meio ruim de botar pra fora uma coisa que, ah, sei lá! uma coisa que eu passei tanto tempo resolvida que ia ficar dentro de mim.” (*idem*, p. 14). Mais uma vez vemos a protagonista expressar a dificuldade em falar da situação traumática vivida, dividindo com o leitor tal incômodo.

O relato da aproximação do agressor, em *O abraço*, é aflitivo e, ao mesmo tempo, Bojunga nos coloca diante das ambiguidades e contradições que perpassam a narradora Cristina.

Eu estava de cara mergulhada n'água, e de olho bem aberto esperando um peixe passar, quando eu senti alguém segurando firme o meu braço. Desmergulhei. Tinha um homem ajoelhado ao meu lado, me segurando feito coisa que não era mais pr'eu escapar. (...) A cara era muito atraente (será que foi por isso que, no princípio, eu não me assustei?) e ele ficou me olhando daquele jeito. (Bojunga, 1997, p. 17).

Esta mão que agarra firme, multiplica-se e aparece nas ilustrações da capa e contracapa do livro, feitas por Rubem Grilo. Os aspectos fluido e escorregadio que a água representa podem associar-se ao “Homem da Água”, nomeado em maiúsculas. Evoca ainda seu poder, como que sendo constituído e emergindo da força incontrolável da natureza. Ela, por sua vez, encantada com a beleza do rio e seus elementos, sente certo fascínio pela beleza do homem.

Vivenciamos, com a protagonista Cristina, o asco de estar aprisionada nas mãos de um homem desequilibrado, que a leva para um barraco de pau-a-pique e aperta sua boca com uma gravata. “Ele me forçou pro chão; montou em mim (...) Dizia que lá no mato era bom.” (*idem*, pp. 19-22).

Ele a chama de Clarice. Ela diz se chamar Cristina. Ele insiste, mostra a ela um pedaço de cabelo, numa caixa de fósforos, refere-se à outra ocasião em que estiveram juntos, impede a menina de gritar. A autora instaura, assim, para o leitor, a ideia de que o agressor que sumiu com a criança Clarice é o mesmo que está agora a atacar Cristina, e será, então, a encarnação deste impulso de morte, a rondar a jovem protagonista: “(...) eu te prometo, Clarice, eu te prometo que, dessa vez, você não vai morrer no meu abraço. E me abraçou mais forte que das outras vezes, e entrou mais forte dentro de mim.” (*idem*, p. 23). A menina dorme e, no claro, afasta-se daquele lugar. “Um claro cada vez mais claro” (*idem, ibidem*). O reencontro com a mãe, depois de uma

corrida de Cristina, culmina com um abraço. “(...) e como a gente se abraçou!” (*idem, ibidem*). A claridade do dia, da natureza, instaura novamente a ordem e a esperança, como em outras obras da autora. Desta vez, surge o abraço do conforto. Nas situações anteriores, o abraço sufocante que leva à morte e o abraço como sinônimo da violência sexual.

Quando a menina reaparece, depois de ter ficado uma noite inteira sumida, ela só quer saber de comer jabuticabas. Sua mãe “tinha uma cara esquisita”, como se estivesse “morrendo de dor de ouvido”. O homem, pedófilo, palavra que não aparece na escrita de Bojunga, desaparece. “A minha mãe teve febre, foi pra cama; eu tive dor de barriga de tanta jabuticaba que eu comi (...)” (*idem*, p. 25). O pai de Cristina nem sequer é referido. A impotência e o sentimento de culpa acometem a mãe, diante da situação traumática, assim como à mãe de *Os olhos de Ana Marta*, do romance de Vieira.

Bojunga também se refere a uma porção de tipos de abraços que Cristina e Clarice trocaram, em sonhos. O medo da morte se explicita aqui, Cristina não querendo fazer o papel de morta.

E só de olhar o jeito que ela fazia o abraço chegando, eu já sabia que era sonho de brincar de médico, que era sonho de brincar dentro d'água, que era sonho de cavar a terra pra brincar de enterro (mas se era brinquedo de enterro eu avisava logo: se você já morreu é você que faz a morta). Sem o abraço a gente não brincava mais.” (*idem*, p. 28).

Ocorre, então, na página um espaço, de três linhas em branco, e na sequência o discurso de Cristina: “Desculpa. Desculpa eu ter ficado tanto tempo assim quieta...” (*idem*, p. 30). O fato de pedir desculpa remete-nos a uma certa culpa que acomete a personagem, a sentir-se culpada por não falar, não denunciar, não contar o que deveria ser falado. Novamente Bojunga cria cumplicidade com o leitor, como se a personagem estivesse falando diretamente com ele.

A imagem dos palhaços de filme de terror se insinua, na descrição que Cristina faz, ao encontrar seu agressor no picadeiro de um circo. A jovem protagonista fica confusa, atraída por duas máscaras: a do Homem da Água-Palhaço, por quem sente medo e atração e a da Mulher de Veneza-Clarice, que lhe desperta curiosidade para saber quem de fato ela é. A segunda passa a falar por todas as mulheres que um dia foram abusadas, correndo o risco inclusive de gravidez indesejada e aids.

(...) (ele sabe que humilhação é a dor que dói mais, e pra qualquer ser que se preze não tem humilhação maior do que ser arrombado assim) e ainda arrisca na saída de me deixar um filho que eu vou ter que arrancar, uma aids que eu nunca mais vou curar.” (*idem*, p. 44).

Embora Bojunga não use a palavra aborto, é dele que está falando. Da possibilidade de interrupção da gravidez de um filho gerado pela violência, a contragosto, pela mulher que sofreu abuso sexual e engravidou. Este, ainda, é um tema bastante polêmico na sociedade brasileira, sendo o aborto proibido por lei. Inúmeras correntes religiosas e moralistas da extrema-direita intervêm a favor do feto, em detrimento da consideração pela vida e corpo da mulher, criança ou adulta. O site UNAIDS nos apresenta os seguintes dados que se relacionam com as denúncias que a Mulher de Veneza faz a Cristina, na obra literária:

Mais de um terço (35%) das mulheres em todo o mundo sofreram violência física e/ou sexual em algum momento de suas vidas. Em algumas regiões, as mulheres que sofreram violência física ou sexual por parceiro íntimo têm 1,5 vez mais probabilidade de contrair o HIV do que as mulheres que não tiveram essa violência. (UNAIDS, 2019).

A morte que assombra o menino Cláudio de *O pintor/O meu amigo pintor*, é o suicídio de seu melhor amigo. Entre o texto dramático e o narrativo, percebemos ser o segundo caso mais reflexivo, enquanto no texto dramático certos questionamentos se dão entre o menino e a irmã ou a filha do síndico, ou seja, torna-se diálogo. “– Ele explica na carta por que que ele se matou? Puxa vida! eu nunca pensei que uma pergunta assim tão horrível podia sair sem a gente ter tempo de segurar.” (Bojunga, 1999, p. 14). A letra minúscula para iniciar a frase após certas pontuações é bastante usada por Bojunga. Parece indicar, assim, mais continuidade e ligação entre as ideias, e não um ponto e a letra maiúscula, como é usual, para começar a se desenvolver outro pensamento. Abordaremos mais a fundo a relação do rapaz com o artista no subcapítulo 6.3.

Na viagem que empreende, Vítor, de *O sofá estampado*, também de Bojunga, desejoso por adentrar um mundo novo, agarra-se ao lenço esvoaçante de uma mulher que é elegante e fria. Ela não tem rosto e o repele com a mão. A figura misteriosa da mulher com a echarpe amarela de flores, nos faz lembrar a morte, com sua temperatura fria, ausência de rosto, este vazio e incerteza que representa o lado de lá. Tal figuração assemelha-se à mulher mascarada, de chapéu largo, de *O abraço* e também à personagem Ella, de *Querida*.

O Vitor parou espantado. O lenço puxou o Inventor. O Inventor quis voltar; o lenço apertou, foi puxando. O Inventor se virou. O Vitor viu medo na cara dele: correu pra ajudar. Mas a Mulher já ia dobrando a esquina – Ela, o lenço, o Inventor. O Vitor chegou logo atrás. Parou num susto: depois da esquina não tinha mais nada pra olhar. (Bojunga, 1987, p. 105).

Lottermann defende que “(...) na obra de Lygia Bojunga, a morte aparece associada, predominantemente, a reflexões de âmbito social.” (2006, p. 36). Se, em *O abraço*, temos a narrativa de uma história em particular, da jovem Cristina, temos também, por outro lado, uma espécie de representação social de todo um conjunto de meninas e jovens abusadas sexualmente e vítimas de violência que levam até às altas taxas de feminicídio.

– (...) mas que diferença faz se eu sou a Clarice-tua-amiga-de-infância-que-um-dia-saiu-de-casa-e-nunca-mais-voltou, ou se eu sou a Clarice-que-se-fingiu-de-morta, ou se a Clarice-que-botou-a-boca-no-mundo, ou se a Clarice-que-morreu-numa-gravata-cinzenta, ou as mil outras Clarices que eu posso te contar, (...) o que importa é que você tá sendo cúmplice de um crime... (Bojunga, 1997, p. 47).

O nome Clarice, aqui, é utilizado como uma figura de linguagem, metonímia para dizer mulher, e conclama a que elas não se calem e denunciem situações de violência perpetradas por homens, quebrando assim o ciclo do medo e da cumplicidade com o crime que, muitas vezes, leva à morte, como no trecho final, contundente, de *O abraço*.

Quer gritar de novo, mas a gravata cala a boca do grito, e já não adianta o pé querer se fincar no chão nem a mão querer fugir: o Homem domina Cristina (...) o corpo todinho dele vai pressionando Cristina pra mata. Derruba ela no chão. Monta nela. (...) Agora o Homem é todo músculo. (...) Cristina mal consegue tomar fôlego: já sente a gravata solavancando pro pescoço e se enroscando num nó. Que aperta. Aperta mais. Mais.” (*idem*, pp. 55-56).

Tanto Cristina como Marta crescem ao longo das narrativas. Ao nosso ver, a primeira não tem um final feliz, e encontra-se com a morte. A segunda segue na esperança de dias melhores, mais dialógicos e afetivos com a família, ultrapassado o trauma de não ter podido, durante tantos anos, nomear a morte da irmã que lhe assombrava e oprimia a existência.

Em *Meia hora para mudar a minha vida*, é a empregada Talita quem faz a menina Branca constatar que sua mãe morreu. Ela não sabe quanto tempo passou, só se lembra da mãe inerte, na “Feira”, e todos a lhe fazerem festas no cabelo e a dizerem coisas sem sentido: “Veio um anjo e levou-a (...) ela estava muito cansada (...) ficou a dormir (...) Está no paraíso.” (Vieira, 2010, p. 129) Ela lembra de tudo como se fosse um filme. E agora, na casa da avó, sente-se como se estivesse num palácio ou museu. De repente, ao ver tantos cômodos e as janelas fechadas, lembra-se de quando a mãe lhe falava do “inferno”. (*idem*, p. 131) Percebemos que, neste momento de dor e luto, os personagens da “Feira” demonstram dificuldades para falar com a criança sobre a morte da mãe, e dão-lhe explicações romantizadas, fantasiosas, eufemísticas. Foi preciso a menina entrar em contato com uma outra identidade e referência cultural, a da empregada da avó, uma quase desconhecida dela, para tomar consciência do fato da morte da maneira mais clara e direta possível, o que lhe ajudou a se situar e continuar a vida, dali por diante, a partir do luto consciente, do acontecimento duro, mas real. A mãe morreu, não está mais ao seu lado, e, agora, é ela quem está a viver no ambiente onde a mãe não se sentia bem.

Em *Corda bamba*, de Bojunga, a palavra “morte” não é pronunciada por Barbuda e a avó no diálogo que segue. O leitor, até aqui, não sabe do que estão a dizer, mas intui que há algo sério no ar. A mulher do circo inicia a conversa quando as duas se veem sós:

- Amanhã faz um mês.
  - É.
  - E durante esse tempo todo a Maria ficou assim: calada, só pensando.
  - Pensando no que aconteceu?
  - Não sei, ela não diz, não fala. A senhora sabe que ela nunca falou no assunto?
  - Nunca?
  - Nunca.
  - Mas ela viu?
  - Viu. E depois desatou a dormir. Dormiu um dia, uma noite, outro dia, outra noite...
- (Bojunga, 1988, p. 19)

A situação traumática de ver os pais mortos leva ao sono profundo, que se estende por um tempo que vai além do comum e chega a assustar quem está por perto. Em *Corda bamba*, a imagem do arame vazio como metáfora da morte dos pais da menina, que se acidentaram durante

uma apresentação realizada sem a lona de segurança (o que só se revelará bem mais tarde, tanto no livro como no filme), aparece por diversas vezes na adaptação cinematográfica.

Assim como nas obras anteriormente citadas, em *Paulina ao piano*, os personagens adultos evitam falar a palavra morte para a criança-protagonista. A situação da morte de um ente querido, o pai de Paulina, que une aquelas pessoas, não é alvo de conversa aberta e franca. Ninguém diz à criança como era o pai vivo, e isto a incomoda. Aprofundaremos um pouco mais esta relação da menina com o pai, através do piano que foi dele, no capítulo 6.2.

Na obra *Sapato de salto*, Maristela, grávida de um homem casado, aos 15 anos, abandonada por ele, deixa a recém-nascida Sabrina na Casa do Menor Abandonado e suicida-se, amarrada a uma pedra, no rio. Lembramos imediatamente do suicídio da escritora Virginia Woolf, também na água, com pedras nos bolsos. *Sapato de salto* foi selecionado pelo Plano Nacional do Livro Didático, em 2018. No Manual do professor, encontrado no site Casa Lygia Bojunga, encontramos o seguinte texto de comentário sobre a obra: “(...) o quadro destas mulheres levanta a possibilidade de um debate plural sobre educação sexual; a realidade feminina nas periferias; relações familiares; vulnerabilidade do jovem; e violência contra a mulher.” (Manual do professor digital, s/d.).

Eis o bilhete escrito por Maristela, rasgado e resgatado do lixo por uma amiga da menina, que expressa o desamparo e desespero de garotas e mulheres abandonadas por homens irresponsáveis que não assumem a paternidade.

Minha mãe,

Pari. É uma menina. Quem me botou prenha não quer mais saber de mim e não quer ver a filha que fez, só disse, vire-se. Eu queria ser professora, feito a senhora sempre quis. Mas agora eu só quero morrer. Não tenho coragem de pedir para a senhora tomar conta da menina. Vai dar despesa. Vai dar trabalho. Vai dar ainda mais chateação do que eu já dei. Acho melhor levar a minha filha comigo. Só que eu não sei se eu vou ter coragem, quem sabe um dia ela pode ser feliz. Desculpe qualquer coisa, viu?

Bênção.

Maristela (Bojunga, 2014, pp. 93-94)

A representação brasileira na Assembleia da Organização das Nações Unidas (ONU) realizada em 17 de julho de 2020, absteve-se na votação contra a discriminação de mulheres e meninas. (<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/07/brasil-se-abstem-em-votacao-na->



onu-contra-discriminacao-de-mulheres-e-meninas.shtml). Ao alinhar-se com governos de extrema direita, censurando, por exemplo, a educação sexual e o conceito de gênero, e também reiterando padrões biológicos, o país demonstra o retrocesso implantado em suas políticas. Abre espaços, assim, para a manutenção e ampliação das desigualdades e violências contra meninas e mulheres, que já fazem parte da constituição da sociedade brasileira, estruturalmente, contribuindo para este cenário tenebroso de perpetuação e agravamento do que deveria ser combatido. A literatura de Bojunga que aqui analisamos pode funcionar como um campo de resistência a estas forças retrógradas e repressoras que têm tomado conta do cenário político, cultural e ideológico brasileiro, como apontamos no artigo “Obras e temáticas literárias de Lygia Bojunga no cenário brasileiro de 2019 - Reflexões em busca de um Brasil mais justo e fraterno” (Zanete, 2021), publicado na obra *Narrativas em tempos de crise: diálogos interdisciplinares*.

O Manual do professor digital de *Sapato de salto*, por exemplo, cujo excerto destacamos anteriormente, apresenta ideias de temáticas, atividades e propostas que transitam entre a literatura e a vida cotidiana, e podem ser fruto de trabalhos pedagógicos e de mediação com adolescentes e jovens leitores. A dimensão libertadora da educação, como defendida por Freire (1998), que enfatiza uma abordagem crítica em favor da transformação social, pode também ser aplicada ao terreno da arte literária.

Em *Sapato de salto*, observa-se um ciclo familiar que se repete, pelas desigualdades econômicas, em torno da fome, levando jovens e crianças à prostituição e ao suicídio. A menina Sabrina, de apenas dez anos, diz “Pelo menos a minha mãe ninguém matou: foi ela mesma que acabou com ela. Ela também virou puta. Pra não passar fome. – A voz se quebrou de vez: – Tô achando que esse negócio é de família.” (Bojunga, 2006, p. 216). As situações de violência, exploração e subalternização presentes em *Sapato de salto*, bem como as tentativas de sobrevivência das personagens femininas em realidades que lhe são completamente desfavoráveis, levaram-nos a Gayatri Spivak, crítica e teórica indiana, autora do texto *Pode o subalterno falar?* de grande repercussão nos estudos pós-coloniais e de gênero que, à certa altura, afirma: “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade.” (2010, p. 67). São estas mulheres sem voz, marginalizadas, desassistidas por políticas públicas, abandonadas por seus companheiros, que vivem em contextos violentos, que compõem esta obra literária de Bojunga, autora que, com sua produção artística, revela estas personagens, que

possuem correspondentes na vida cotidiana, real, e retira-as, portanto, ao menos para os leitores, desta zona de invisibilidade em que costumam estar encerradas.

Transitando pelo transporte público, em São Paulo e no Rio de Janeiro, em agosto de 2019, deparei-me com cartazes com os seguintes dizeres: “Abuso sexual é crime. Denuncie.” Verificamos assim que o assunto está na pauta da sociedade brasileira, no momento, e demandam tais campanhas, em larga escala. As falas e ações do atual presidente brasileiro, que revelam misoginia e obscurantismo em torno da educação sexual, parecem atualizar e autorizar a violência contra a mulher. Estes ataques que atravessam séculos na sociedade brasileira, e continuam a ocorrer, já desde os processos de colonização, acabam por nos remeter novamente a Spivak, na mesma obra acima mencionada, através da seguinte declaração: “O estupro grupal perpetrado pelos conquistadores é uma celebração metonímica da aquisição territorial.” (Spivak, 2010, p. 110).

A pedofilia é mostrada por Bojunga sem rodeios, por meio do pai de família que vai, aos poucos, conquistando a confiança da menina adotada, trazendo assim à tona o desamparo a que estão expostas as crianças pobres brasileiras.

Quando ela virava cambalhota pra divertir as crianças, ele ainda ria mais. E meio que fechava o olho querendo ver melhor a calcinha que a Sabrina usava. Um dia trouxe bala pra ela. Ela se espantou:

- Pra mim?
- Presente
- Presente pra mim?
- Que que tem, ué?
- Primeira vez que eu ganho. (Bojunga, 2014, p. 14)

Seu Gonçalves dá mais bala, sabonete e bombom a Sabrina, dizendo ser segredo. A menina cria coragem para pedir para continuar estudando. Ele alisou o cabelo dela e falou: “– Você vai ser uma mulher muito bonita, não precisa estudar.” (*idem*, p. 16). E mais adiante temos a tenebrosa cena do assédio e estupro de Seu Gonçalves, construída com descrições do espaço, ações e emoções das personagens, feitas pelo narrador, e a atitude violenta do adulto sobre a criança, que nos permitem aproximarmos do ponto de vista de Sabrina sobre a situação. A interrupção do fluxo narrativo com o verbo “fez”, ao fim deste excerto, reforça ao leitor a sensação

de impotência da criança, e a ação de paralisação da menina, confirma este estado atônito, diante da violência sentida no corpo.

Entrou uma noite no quarto dela e se instalou na cama com jeito de quem está inventando uma nova brincadeira. Quando a Sabrina foi gritar de susto, ele tapou o grito com um beijo. E depois cochichou:

– Esse vai ser o nosso maior segredo, viu? – e foi brincando de roçar o bigode na cara dela.

Sabrina sentiu o coração disparando. O bigode desceu pro pescoço. Sabrina não resistiu: teve um acesso de riso. De puro nervoso.

– Psiu! psiu! – ele pedia. Mas sem muita preocupação: Dona Matilde tinha sono de pedra, e se a pequena ria daquele jeito é porque estava se divertindo. O bigode foi varrendo cada vez mais forte os cantinhos da Sabrina. Ela sufocava: o nervosismo era tão grande que cada vez ria mais. Ele tirou do caminho lençol, camisola, calcinha. De dentro da risada saiu uma súplica:

– 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. – Conseguiu se desprender das mãos dele. Correu pra porta. Ele pulou atrás, arrastou ela de volta pra cama:

– 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. (*idem*, pp. 20-21).

A menina questiona-se sobre o que deve fazer, mas acaba achando melhor ficar ali mesmo. “E o grande segredo dos dois passou a animar a vida dele, a botar sombra nos dias dela (...)” (*idem*, p. 21). A menina vai definhando de tristeza com a situação. Seu Gonçalves chama Sabrina de “benzinho”, o que nos causa sensação de repulsa. A menina passa a viver ansiosa, indo dormir tarde da noite, na apreensão de que a maçaneta branca da porta de seu quarto rode e o pedófilo apareça.

Dona Matilde descobre e passa a dar trabalhos pesados para a menina e a bater nela, quando a vê cochilando de cansaço. A situação demonstra o quanto os adultos agem de maneira doentia, maltratando a criança por todos os lados. Mesmo assim, Sabrina não quer voltar para o

orfanato, o que nos faz também imaginar situações desagradáveis e as privações que possa ter lá vivido. Seu Gonçalves continua a dar presentes para a menina e passa a dar dinheiro em troca de sexo. Assim, habituada a esta situação, Sabrina é quem pede por dinheiro, quando ele não lhe dá nada. (*idem*, pp. 25-26).

A personagem Sabrina vai sendo conduzida por diferentes realidades disruptivas. Resgatada por Tia Inês, vai viver com ela mais a avó, Dona Gracinha. À certa altura, Sabrina e a avó esperam que a tia chegue, enquanto fazem sala a um homem misterioso, que diz ser “Um amigo querido dela”. O fato de Bojunga ter anunciado, em nota de rodapé, algumas páginas atrás, a aproximação do Assassino, dá ao leitor pistas de tragédia. O silêncio dele deixa Sabrina inquieta. Dona Gracinha cochila. Tia Inês assusta-se ao vê-lo e diz que imaginava que ele havia morrido. Tia Inês diz que tem nojo dele e ele a trata com desprezo, chamando-a “minha puta”, dizendo que não irá lucrar em matá-la. Agora que Sabrina havia se reencontrado com sua família de sangue, surge novamente a morte a rondar sua trajetória. Tia Inês fala explicitamente de seu passado com o Assassino, a envolver drogas e prostituição: “Olha pro meu nariz, pro meu braço, pra mim toda! Nunca mais cheirei, nunca mais me piquei, nunca mais merda nenhuma daquela droga toda.” (*idem*, p. 135). A descrição do assassinato é bastante ágil: “Num gesto rápido, o Assassino agarrou a mão que segurava a arma, desviou ela pra tia Inês e, de dedo comandando o gatilho, disparou uma, duas, três vezes” (*idem*, p. 139). Dona Gracinha parece recuperar a lucidez e pede para Neta ir buscar um médico. Sabrina move-se em câmera lenta, sabendo que sua tia está morta, e mais nada há a fazer. A lentidão ou paralisia, diante de situações trágicas e traumáticas acomete Sabrina, como outras personagens que temos analisado neste subcapítulo.

Sabrina recebe menos que a tia, no programa que faz com o açougueiro, no matagal. Ela cobra e o homem diz que ela “não é nenhuma Inês, tá começando agora.” (*idem*, p. 165), explicitando-se assim para o leitor a exploração sobre exploração que se abate sobre as meninas, nas situações de abuso sexual.

No texto teatral *O pintor*, a primeira fala, dita pela mãe do menino-protagonista é: “Ele morreu?”, e mais adiante ela reflete: “O Cláudio vai ter um choque: ele gostava demais daquele pintor” (Bojunga, 1999, p. 9). A autora parece querer causar, no público, o choque, ao começar com a morte explicitada, antecipando, com a audiência, o choque do menino. Diversos temas fraturantes surgem logo no começo da peça: o pintor já esteve preso, suicidou-se, e tinha uma amante que era uma mulher casada. Abordaremos esta obra com mais profundidade no subcapítulo 6.3.

Na contracapa de *Se perguntarem por mim digam que voei*, temos o seguinte resumo da obra:

Quando Joana Ofélia saiu de casa para casar com o herdeiro da Casa do Freixo, as irmãs disseram-lhe que não podia levar nada com ela, e que se esquecesse de que elas existiam. É assim que, entre a Casa do Freixo (mais tarde conhecida pela Casa dos Três Anjinhos) e a Casa do Perpétuo Socorro, vão viver gerações diferentes de mulheres, com os seus ódios e paixões, fugas e traições, nascimentos e mortes – até chegar Leticia, que herdará os poderes mágicos da velha Delfina e que sabe, como Joana Ofélia, sua avó, que “qualquer janela serve para voar”. (Vieira, 1997).

A morte comparece, portanto, neste corte brusco de laços que as irmãs impingem a Joana Ofélia. Aparece, ainda, na citação à Casa dos Três Anjinhos, referência aos bebês que morreram ali, logo ao nascer, como que instaurando uma maldição e assombrando tão fortemente a casa, que esta passa a ser nomeada pela somatória dos três pequenos mortos.

A narrativa começa cheia de mistérios. São duas casas numa rua de terra batida, ladeada por silvas e estevas. Uma casa está no princípio do carreiro, outra está no fim, e nesta geografia podemos ver uma referência simbólica ao princípio e ao fim da vida, ao longo de um caminho. A Casa de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, com dois andares, e a porta da cozinha no rés-do-chão, que foi utilizada pelas mulheres para “*escapar com mais facilidade*” quando eram jovens e quando eram velhas porque “*já não aguentavam escadarias*” (Vieira, 1997, p. 7). Vieira estabelece a ligação entre as duas casas pelo mistério e por uma construção que nos faz lembrar contos tradicionais e histórias de medo e terror:

*Dizem que, nas noites de vento, os batentes fazem tanto barulho que se ouvem na casa do fim do caminho, mesmo quando as janelas estão todas fechadas (...) Há quem diga que a Casa de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro está assombrada e que um vulto aparece, à meia-noite de todas as quintas-feiras de lua cheia, por detrás dos farrapos da cortina de renda branca.*

*(idem, pp. 8-9)*

Demétria, criada que passa toda a vida junto da família, recorda que as ervas que deu à noiva, no casamento, tombaram do parapeito da janela das águas-furtadas, no dia em que ela morreu, e nunca mais ninguém conseguiu fechar. (*idem*, p. 24). Quando Demétria conhece Leticia,

identifica nela os traços da avó, e murmura: “A cara dela. Tal qual a cara dela.” (*idem*, p. 25). Assim como em *Os Olhos de Ana Marta*, são as criadas que identificam traços genéticos das mulheres que morreram na face das meninas das novas gerações, e têm a coragem de dizer isto, sem pudores ou receios. Octávio, tio de Leticia, diz a ela que Demétria advoga que as almas dos anjinhos andam pela casa. “Sempre à nossa espreita, sempre a verem o que nós fazemos, sempre a chamarem por nós.” (*idem*, p. 170). É como se na casa houvesse sempre a vigilância e o chamado dos mortos aos vivos, como em *Os olhos de Ana Marta*.

Ninfa Parreiras, estudiosa da obra de Lygia Bojunga e responsável pelo espaço da Fundação da escritora em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, em publicação de 2013, no blog Encontros Literários Casa Lygia Bojunga, esclarece sobre as características da criação literária da autora, ao longo do tempo:

A partir de 1988, com a publicação de *Livro: um encontro com Lygia Bojunga*, as obras têm um foco voltado ao leitor adulto, pela abordagem das questões subjetivas do nosso universo. Lygia já havia trabalhado a infidelidade, o abandono, o suicídio, sob a ótica do pequeno leitor: o olhar, o escutar da criança. Nas obras da década de 1990 em diante, suas personagens estão voltadas às questões do universo da maturidade adulta, mesmo quando há a retomada da infância, como em *Fazendo Ana Paz*, por exemplo. Ao repararmos sua obra, notamos que o ponto de vista do narrador cresce com o leitor. Seus primeiros livros podem ser apreciados pelas crianças e os livros mais recentes são mais apreciados pelos adultos. (<https://encontrosliterarioscasalygiabojunga.blogspot.com/2013/09/um-encontro-com-lygia-bojunga.html>).

### **5.2.3 – O suor do trabalho infantil, a dureza das desigualdades de classe, o consumo desmedido e o sensacionalismo midiático**

Podemos situar o trabalho infantil no terreno da morte simbólica, pela eliminação da infância, que se vê alijada de direitos básicos como alimentação, moradia e educação, pela necessidade de contribuir para o sustento da família, uma realidade para milhares de crianças brasileiras, muitas delas até mesmo em situação de escravidão, ou ainda para a sobrevivência em realidades distópicas. Ramos, em artigo sobre “Narradores adolescentes na literatura contemporânea”, indica que “Afastando-se do egocentrismo infantil, o adolescente é chamado a conhecer e a encarar as duras realidades da existência, enfrentando universos socialmente

adversos (...)” (2019, p. 26), o que constatamos em muitas narrativas e personagens que iremos apresentar neste subtítulo.

Em diversas obras de Vieira, nos deparamos com relatos de avós que trabalharam na infância, principalmente no contexto pré-25 de Abril, como já apontado no capítulo 4, num mundo rural ou em estabelecimentos comerciais, em funções estafantes, carregando peso, no caso dos rapazes, ou ajudando na casa e criação dos irmãos, no caso das meninas. A sociedade da época encarava com naturalidade que as crianças não só ajudassem a família com seu trabalho, mas assumissem responsabilidade neste sentido, feito adultos, nas camadas mais pobres ou distantes dos centros urbanos, sendo a escola reservada às elites. Não nos alongaremos muito nestas abordagens, por já terem sido feitas em capítulos anteriores. Já as obras de Bojunga registram crianças trabalhadoras, fruto das imensas desigualdades que assolam a sociedade brasileira, desde os anos 1970 até os dias de hoje.

O menino Alexandre, de *A casa da madrinha*, conta para a menina Vera que mora em Copacabana e trabalha também em Ipanema. Quando era menor vendia biscoito, que não pesava muito, depois amendoim e por último sorvete, com gelo. O irmão Augusto tenta livrar o mais novo de trabalhar: “O Alexandre não vai vender sorvete que nem a gente. Ele vai estudar. Vai estudar até ficar homem feito.” (Bojunga, 2002, p. 36). Diante das pressões da vida adulta, no entanto, ao conseguir um emprego em outra cidade, tendo casado e precisando se mudar, Augusto não consegue sustentar seu desejo em relação ao irmão. Com pouca gente na praia, Alexandre arruma o “trabalho” de “arranjar táxi pra freguês”:

(...) lá na Avenida tem um movimento de doido; gente assim querendo pegar táxi; quando aparece um todo o mundo corre, avança, é uma confusão. Então a gente faz o seguinte: fica de olho, quando vê um táxi chegando a gente corre e mete a mão na porta. O primeiro que meteu a mão na porta ganha o carro. (*idem*, p. 51).

Bojunga traz ao leitor a realidade do subemprego, do conhecido “jeitinho brasileiro”, a história de gente que inventa modos para ganhar dinheiro e sobreviver. O show que Alexandre realiza com um pavão, quando sai em viagem, em busca da casa da madrinha, é uma questão de sobrevivência: “A gente ganha tão pouco que se não faz todo o dia não dá nem pra bisnaga.” (*idem*, p. 33).

Em *A cama*, de 1999, a questão do trabalho infantil aparece, por exemplo, no trecho a seguir, quando a narradora nos fala do pai Zecão e do filho Tobias.

Quando Tobias foi pra escola, não demorou pro Zecão ver que *o menino dá pro estudo*. Redobrou o esforço no emprego e nos biscates: não ia faltar nem livro, nem caderno, nem o mais que precisava pra estudar. E, nas poucas conversas que os dois tinham, Zecão não deixava de lembrar que: o meu pai me botou pra trabalhar quando eu tava recém aprendendo a ler; olha só o resultado: tô sempre trabalhando e a grana ta sempre faltando. (Bojunga, 2008, p. 27).

Zecão revela que valoriza os estudos e reconhece que a falta de formação faz com que fique refém de trabalhos que remuneram pouco. O ciclo familiar, com crianças que deixam de estudar para trabalhar nas praias, roças, comércios e semáforos do país, repete-se, na realidade e na ficção.

Maria Rita, irmã de Zecão e tia do menino Tobias, que deixou a família ainda muito jovem, para ir viver com um namorado desaprovado pelos familiares, no morro, desabafa com o sobrinho:

(...) eu tô vivendo a pior maldição que existe! – Puxou o seio da boca da criança. – Essa, olha, essa – a criança gritou chorando – FOME! Olha pra ele! Tá com fome! Eu também tô com fome! (...) Isso sim é que é maldição. Só mesmo quem não conhece a cara dela é que pensa que assusta a gente com castigo pior que a fome. (*idem*, p. 49).

A repetição da palavra fome, três vezes seguidas, em três frases, agudiza a aflição da personagem. A fome também está presente em *Corda bamba*, de 1979. No aniversário de sete anos da protagonista Maria, a avó faz vir o presente da menina, pelas mãos de empregados. É uma caixa grande. Quando a menina consegue abri-la, está ali uma velha. Diante da incredulidade da neta, a avó esclarece: “É isso mesmo, minha boneca: essa velha é pra você. Quando você quiser ouvir uma história é só mandar: uma história! E pronto, ela conta.” (Bojunga, 1988, p. 81). E a avó prossegue dizendo que a deixou mal vestida de propósito, pra menina brincar de inventar roupas. E a criança pergunta:

“– ...pode-se comprar gente?... Gente custa caro?”

– Depende. Há uns que custam bem caro (olhou pelo rabo do olho pros retratos). Essa aí custou baratinho.

– Mas, avó, há lojas pra comprar gente?” (*idem*, p. 81)



A insensibilidade e loucura da avó se desvendam ao longo do filme *Corda bamba*, como também ocorre no livro. Notamos o consumismo na compra de roupas, a sedução para o sequestro da própria neta com doces, como ocorre com as bruxas, nos contos de fadas, e a compra de uma pessoa, uma velha contadora de histórias, de presente de aniversário. A menina, à essa altura, é mais lúcida e madura que a avó, ao interrogar se há lugares onde se vende gente, e se isso é algo legítimo. Escrúpulos e ética passam mesmo longe de certas ações e atitudes da senhora. Lygia Bojunga instaura situações que parecem absurdas, que nos fazem pensar nas desigualdades e nos abusos, uma vez que é por vaidade e poder de compra que a avó traz para dentro de casa esta senhora que tem uma fome do tamanho do mundo. Maria fica sozinha com a velha, que conta muitas histórias, principalmente de toda uma vida que passou a inventar histórias para parar de pensar na comida, que sempre faltava, em todas as alturas de sua existência. A idosa come toda a comida da festa e acaba por morrer, de tanto comer.

Em *Querida*, vemos o esfacelamento da família pela situação de pobreza. A bisavó, que está a viajar com um bisneto, chamado Bis, está com ele na rodoviária do Rio de Janeiro, ambos famintos, precisando de ajuda financeira para voltar ao Piauí. Esta desigualdade que impera entre o Nordeste do país, principalmente em suas regiões mais remotas, e os grandes centros do Sudeste está aqui estampada. O sonho de encontrar uma vida melhor no meio urbano se desmancha no ar, na ausência de perspectivas ou oportunidades, para quem chega sem nada. A bisavó conta:

Já faz tempo que a gente veio pra cá num caminhão assim de gente. Tudo em pé. Feito boi. Minha filha não aguentou a viagem: ficou no caminho. Meu filho não arrumou emprego aqui no Rio e foi ver se dava mais sorte em São Paulo. Se deu ou não deu, eu não sei. (...) Um dia a gente foi atrás dele: família é família, né? Mas sabe que a gente nunca se achou? (...) São Paulo é grande. (Bojunga, 2009, p. 41).

O garoto Pollux, personagem principal, de classe média, refere-se a bisavó e Bis, que conheceu na infância, num diálogo com o tio Pacífico, quando retorna, já adulto, após décadas de distância do Rio de Janeiro:

(...) desde que voltei pro Rio, já vi tantos Bis pelas ruas, no meio do tráfego, vendendo bala, pano de chão e biscoito, jogando bolinha pro alto pra ver se descola um real... E, se não estão no tráfego, estão no tráfico, o que é ainda pior...

– ... e tanta mão de velha estendida pelas ruas, esperando alguém ajudar... - completou o Pacífico. (*idem*, p. 224).

Vemos que o tempo passa e a situação de pobreza e desigualdade apenas se agudiza, atingindo principalmente crianças e idosos.

O assistencialismo e as diferenças de classe, sob uma visão crítica das meninas personagens principais, fazem parte de *Úrsula, a maior* e *A bolsa amarela*. Maria João revela e critica o modo como a mãe trata a senhora que uma vez por semana vem comer à sua casa e ganhar donativos da mãe, que se sente, assim, tranquila com a própria consciência. Ela é, nas palavras de Maria, “a pobre de estimação da minha mãe” (Vieira, 2008, p. 61). Raquel fala das roupas que os parentes mandam à sua família e que não lhe servem ou não são do seu gosto. E Maria emenda: “(...) o mundo estaria perdido se não existissem pobres. Quer dizer: se não existissem os Mais Desfavorecidos – que é assim que eles se chamam desde que a gente pertence à CEE.” (*idem*, p. 65) A visão crítica de Maria é evidente, deixando transparecer que mudam as designações, mas a realidade das diferenças entre classes permanece.

Em *Corda bamba*, notamos que a autora, Lygia Bojunga, busca instaurar as diferenças de classe social e da posição que ocupam na trama, entre as personagens, pelos nomes que dá a elas. A personagem mais elitizada, que ocupa a classe social mais privilegiada no enredo, se opõe à heterotopia circense, e que acha que tudo se consegue comprar com o dinheiro é Dona Maria Cecília Mendonça de Melo, mãe de Márcia e avó de Maria, a personagem principal. Marcelo é o pai da menina. Pedro e Quico, respectivamente, atual marido da avó e seu neto, são personagens que auxiliam Maria a resolver seus dramas, e são apresentados de maneira simples, apenas com o primeiro nome. Foguinho e Barbuda são assim nomeados, mesmo quando estão fora da heterotopia do circo. É como se não tivessem outro nome e identidade a não ser estes, ligados ao mundo do trabalho.

*Corda bamba* inicia-se com a menina Maria sendo levada, de mãos dadas, pela Mulher Barbuda e por Foguinho, ao apartamento em edifício luxuoso de Dona Maria Cecília, no Rio de Janeiro. “Foguinho foi logo tratando de esconder o coelho na manga do casaco... porteiro de edifício de luxo não ia gostar de ver bicho na portaria.” (Bojunga, 1988, p. 10), o que demonstra que o artista tem ideia das diferenças que se operam entre a heterotopia do circo e os demais espaços do cotidiano, e ainda espaços de circulação da elite. A avó se incomoda com o fato do trio ter aparecido no seu apartamento sem avisar o dia e a hora em que chegariam. Barbuda e

Foguinho telefonaram anteriormente, mas deixam entrever a dificuldade de precisar tais dados, diante do modo incerto de deslocamento do circo, dos imprevistos que surgem nas circulações, da dificuldade de acesso aos meios de comunicação.

A avó repreende a menina quando ela guarda suas coisas debaixo da cama: “Que é isso, Maria? Há armário, cómoda, mesa, tudo que é preciso pra você guardar as suas coisas!” (*idem*, p. 19), ao que Barbuda justifica “É costume... É que a gente dorme sempre meio apertada, sem muito lugar pra nada.” (*idem, ibidem*). E a avó mais uma vez reitera: “Mas a minha casa não tem nada que ver com o circo! Nem você vai querer fazer aqui o que fazia lá, não é, Maria? Maria olhou pro chão.” (*idem, ibidem*).

A avó da menina faz questão de deixar claro que ali está a se iniciar uma nova vida para Maria, sendo o circo parte de seu passado que deve mesmo ser deixado para trás. “Isso era antigamente, essa história da Maria trabalhar no circo já passou. Agora ela só vai usar o arco de flor pra brincar.” (*idem*, p. 14). A visão monocultural da avó busca anular tudo o que seja oriundo da cultura circense na identidade e no cotidiano de vida da neta, a partir do momento em que vem morar com ela.

Tanto Maria como Branca, de *Meia hora para mudar a minha vida*, trabalham nas heterotopias do circo e do teatro, e nestes lugares isso não se constitui em algo inadequado, exploratório ou pesado. Muito pelo contrário, faz parte do funcionamento das famílias tradicionalmente artísticas a incorporação das crianças aos espetáculos. As miúdas se orgulham de, assim, fazerem parte integralmente dos lugares que habitam, ocupando um espaço significativo e lúdico dentro deles. É com prazer e naturalidade que vemos as meninas falarem de seus aprendizados e atuações no palco e no picadeiro. Já as avós e a Assistência Social condenam tais trabalhos. Branca diz: “Eu ainda mal me equilibrava nas pernas quando comecei a entrar nas noites de teatro ‘à moderna’. Ia atrás da minha mãe e as pessoas riam muito ‘a miúda tem futuro!’” (Vieira, 2010, p. 42). Como escreve Hall

A tradição funciona, em geral, menos como doutrina do que como *repertório de significados*. Cada vez mais, os indivíduos recorrem a esses vínculos e estruturas nas quais se inscrevem para dar sentido ao mundo, sem serem rigorosamente atados a eles em cada detalhe de sua existência. (2003, p. 70).

As experiências que as duas meninas têm, nos espaços heterotópicos, é esse “repertório de significados” a que se refere Hall.

Em *Um fio de fumo nos confins do mar*, a Viscondessa, avó que a protagonista adolescente Mina não chegou a conhecer, no velório do marido, conta a Nani do desgosto que tiveram ao chegar à quinta e encontrarem os caseiros como se fossem os donos. A arrogância da elite se exprime nas falas e intenções desta personagem: “(...) se não fosse o senhor Visconde, de que é que eles viviam? Como é que podiam ter o filho a estudar em Lisboa? E na mesma universidade que a nossa Cacilda (...)” (Vieira, 1999, p. 126). A Viscondessa revela que a quinta, comprada muito abaixo do preço que valia, pertencia aos bisavós dos caseiros, e que ela queria pô-los para fora dali, quando compraram a propriedade, mas que o marido, João Queiroz, se opusera, contratando-os como caseiros.

Em *Lote 12, 2º frente*, Mariana está no meio da confusão do primeiro dia de aula. Há uma mãe que grita, fala alto, ameaça, contando que o pai tem uma tarefa pronta à primeira reclamação que venha do menino Jorge que, mais adiante, Mariana saberá, está na sua turma. O Jorge, num canto do átrio, “a rir que nem um perdido” e, segundo a mãe, “até parece o pai quando vem da taberna”. (Vieira, 2009, p. 37).

Mariana testemunha a conversa dos pais sobre a situação do colega, que se contrapõe à família estruturada que ela tem. Os pais relacionam a falta de emprego e a fome à delinquência, que constituem um círculo vicioso:

– Coitado... Com mãe doida e pai bêbedo, e a viver naquela pocilga, como queria você que fosse o rapaz? (...)

– Sei lá... O que eu sei é que a fome não se pode pôr no reformatório. Nem os bairros de lata. Nem as pessoas desempregadas. E enquanto houver tudo isso, de que é que servem os reformatórios e as cadeias? Uma pessoa está sem trabalho, tem fome, rouba, vai preso. Depois sai, continua a não ter emprego, continua a ter fome, o que é que ele há-de fazer? (*idem*, p. 33).

Em *Um fio de fumo nos confins do mar*, Alice Vieira traz aos leitores os programas de TV que exploram o sentimentalismo por meio da busca de pessoas queridas que um dia sumiram e querem ser encontradas pelos que ali estão no programa que está a ser gravado. Revela como a televisão é algo construído, montado, que manipula a emoção dos telespectadores. Expõe a falta de ética com a tragédia alheia pelo descaso como os profissionais da TV tratam a plateia de figurantes e os que circulam no centro das atenções. Rute Isabel, a apresentadora de TV, vive estressada e com problemas de concentração e memória. Não tem referências culturais nenhuma,

o que gera humor no diálogo com a culta protagonista adolescente, Maria Guilhermina. Aparecem em itálico os capítulos que trazem a narrativa sobre as gravações do programa televisivo de Rute Isabel e os personagens que estão a participar dele, em alternância com a vida presente de Mina e seus familiares.

Mariana, em *Chocolate à chuva*, não esconde sua visão crítica sobre a publicidade e o consumo. No supermercado, diante dos produtos nas prateleiras, Vieira utiliza-se de numerais grandes para tratar da questão com muito humor: “(...) alguns até têm nomes estrangeiros para mostrarem mais eficácia (...) 84.987 marcas (...)” (2012, p. 182).

Em *O sofá estampado*, revela-se o espírito excessivamente consumista do pai do tatu Vítor, em conflito com os ideais de igualdade e realização pessoal que o jovem herdou da avó, e a crítica de Bojunga aparece explícita, na fala do pai sobre o produto que ele quer que o filho comercialize: “(...) explica bem pra eles tudo que é vantagem da carapaça de plástico: quebrou? joga fora e compra outra; rachou? joga fora e compra outra; sujou? joga fora e compra outra.” (1987, p. 55).

Assim que chega ao Rio, Vítor apaixona-se pela gata Dalva, que não sabe dizer nada a respeito do prêmio que ganhou, “Telespectadora mais assídua.” Faz tempo que ela vê 12 horas de tevê por dia: ganhou.” (*idem*, p. 60), sendo assediada por inúmeros jornalistas. Lygia Bojunga nos faz ver, através da personagem, a dimensão alienante da televisão. A gata e o sofá (que nomeia a narrativa) passam a ser uma coisa só, tão ligada ela está na televisão. O tatu não consegue chamar a atenção da gata ou ser atendido por ela. Então, tem a ideia de fazer um anúncio dele lavando pratos, com sabão em pó, para que ela o veja, na televisão. Vítor acaba por fazer uma série de propagandas de produtos, como o xarope Vida Nova. A gata enfim lhe dá atenção, mas volta sempre a fixar-se, hipnotizada na programação televisiva. Bojunga critica o uso que a publicidade faz das pessoas, de como suga aqueles que nela trabalham, anunciando tudo e mais um pouco até que, um dia, a dona da agência que o contratava diz que “Ele não interessa mais: a tevê já espremeu tudo que ele podia dar.” (*idem*, p. 98).

Após apresentarmos todos estes temas fraturantes presentes nas obras de Bojunga e Vieira, retornamos às palavras do intelectual brasileiro Antonio Candido, sobre a literatura: “Ela não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas trazendo em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (2011, p. 178).

## **CAPÍTULO 6 - EXPERIMENTOS DE IDENTIDADE EM DIFERENTES LINGUAGENS ARTÍSTICAS**

Identidade é o que a viagem faz de nós enquanto continua.  
Só os mortos, os que deixaram de viajar,  
possuem uma identidade bem definida.  
José Eduardo Agualusa, *A vida no céu*

O terreno das artes, com suas diferentes linguagens e códigos, apresenta-se muito propício a que os adolescentes-protagonistas, meninas e meninos, expressem suas angústias, incertezas e questionamentos, nas obras das autoras Lygia Bojunga e Alice Vieira. As diferentes artes oferecem espaços para experimentações do prazer, o diálogo consigo mesmo, a ampliação de possibilidades de comunicação com o mundo, rascunhos e desenhos para o futuro. Exploraremos, neste capítulo, possíveis diálogos interartes e relações intersemióticas, a partir das personagens e seus contextos.

Macedo e Amaral, no verbete “Simbólico”, do *Dicionário da crítica feminista*, remetem-nos ao psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), e seu *Le Séminaire XX: Encore*, publicado em 1975: “Segundo Jacques Lacan, a entrada na ordem simbólica corresponde à entrada da criança, enquanto sujeito, na linguagem e na cultura” (Macedo & Amaral, 2005, p. 179). Podemos pensar então, a partir desta ideia de que, ao atingir a adolescência, ocorrem aprofundamentos no que diz respeito à manipulação das linguagens em seus diferentes códigos, crescendo assim a competência das vivências nesta ordem simbólica, a partir de experimentos variados. É isto o que, em geral, vemos acontecer aos protagonistas das obras literárias analisadas.

Para Stuart Hall,

(...) é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da *identificação*, caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar – volta a aparecer... Resta-nos buscar compreensões tanto no repertório discursivo quanto no psicanalítico, sem nos limitarmos a nenhum deles. (2000, p. 105).

Procuraremos, portanto, ao longo deste capítulo, articular estas relações entre sujeitos, práticas discursivas artísticas em diferentes linguagens e a constituição da identidade destas

personagens. A título de introdução, apresentamos um amplo panorama que nos leva a perceber o quanto as artes estão presentes nas obras que compõem o *corpus* desta pesquisa. Em seguida, aprofundaremos as ligações que detectamos entre a literatura e o teatro, a literatura e a música, a literatura e as artes plásticas e, por fim, no terreno da metalinguagem, a literatura dentro da literatura.

Em *Úrsula, a maior*, de Vieira, a protagonista Maria João declara que quer ser atriz. A escrita diarística cria intimidade com o leitor. Os textos decorados ou cantados que acaba por utilizar, em situações de seu cotidiano, remetem-nos à intensa intertextualidade explorada por Vieira e a autores de espectro tão lato e diverso como Almeida Garrett (1799-1854), Charlotte Brontë (1816-1855), Camilo Castelo Branco (1825-1890), Sérgio Godinho (1945-) e até a estrela internacional Madonna (1958-). A protagonista ensaia cenas de morte, em diferentes versões, diante do espelho de seu quarto. O grupo teatral Feira, de *Meia hora para mudar a minha vida*, de Vieira, é onde nasceu a menina Branca, onde cresceu e se sente realizada e para onde pretende voltar, assim que tiver independência para isso. O *Auto da feira* (1527), de Gil Vicente, é a peça mais encenada pelo grupo, que acaba por dar nome à trupe criada pela escritora. A canção da brasileira Adriana Calcanhoto (1965-) dá nome ao romance, e outras canções que vêm do Brasil também estão na boca de Justina, integrante da Feira, que ensina Branca a cantar com o sotaque do país, e também na voz da criada da avó, com quem a menina vai viver quando sua mãe morre. Em *Corda bamba*, de Bojunga, também temos esta enunciação da menina Maria que quer retornar ao espaço da comunidade artística, desta vez, não do teatro, mas do circo, tão logo possa decidir sozinha sobre os rumos de sua vida. Em *Águas de verão*, Alice Vieira nos coloca em contato com o dia a dia de um grupo de crianças em férias num hotel e o Sr. Gualberto, músico-saxofonista, que se dedica a organizar e ensaiar um sarau com os pequenos hóspedes, que será apresentado ao público adulto. Os desencontros e incompatibilidades são superados no desafio encarado, coletivamente, para a criação da apresentação. O mesmo clima de nervosismo e emoção diante de uma estreia e do confronto com o público, dessa vez o circense, aparece em *Os colegas*, de Bojunga, no qual a música, e mais especificamente o samba e a manifestação artística do Carnaval têm destaque na trajetória dos personagens. Em *Angélica*, também de Bojunga, temos o texto dramático dentro da narrativa, e os personagens-animais a encararem o desafio de contarem a história da protagonista, ou seja, a história dentro da história. Na obra *O abraço*, também da autora brasileira, o teatro, o baile de máscaras e os palhaços no circo

aparecem num clima de tensão e mistério, em situações que buscam esclarecer o passado de uma violação sexual ocorrida na infância da protagonista Cristina.

Em *Paulina ao piano*, de Vieira, a menina protagonista conversa com seu instrumento, seu confidente, e relaciona as notas musicais a certas características das pessoas que cruzam seu caminho.

As artes plásticas como forma de abordagem e aprendizado em torno de sentimentos e emoções, quer por meio das cores, quer na moldagem de máscaras, estão em *O meu amigo pintor* e *Seis vezes Lucas*, de Bojunga. Já em *A cama*, da mesma autora, temos este artefato monumental, construído em madeira de lei entalhada, que faz parte da história da família do menino Tobias, de onze anos. Petúnia, que tem a mesma idade de Tobias e se enamora do garoto, sonha em ser artista plástica ou arquiteta, pois gosta de desenhar, e também demonstra apreço pela leitura e pelo cinema. O namorado da irmã de Petúnia é músico clássico e revela a dificuldade em sobreviver sendo artista. Na obra *Os olhos de Ana Marta*, de Vieira, esta parte do corpo aparece realçada, como um fantasma a espreitar a protagonista Marta, em águas, paredes e quadros. As referências aos quartos fechados, como na história do Barba Azul, e à caveira de Descartes compõem este clima de suspense, medo e morte em que vive a menina. A história é narrada em tom confidencial, diarístico, e podemos identificar uma certa autoficção no fato de Marta ser e sentir-se enjeitada pela mãe. Em *Se perguntarem por mim digam que voei*, temos um quadro, um retrato de Joana Ofélia, personagem em torno da qual gravita uma rede de mulheres e homens. Este objeto e a representada atravessam a narrativa, em relações de parentesco, vida, amores bem e mal resolvidos e morte, que vão se revelando aos poucos ao leitor, como num jogo de quebra-cabeças. As casas e seus espaços, com janelas e escadas, assim como o mobiliário composto por tapeçarias, lustres e colchas, contam as histórias e compõem a identidade da galeria de personagens que o romance contém. O livro de magia de São Cipriano, assim como as ervas, rezas e superstições, instauram a ligação entre este mundo ancestral, profundo, que sobrevive, e o mundo atual, representado pela chegada da televisão e a desconfiança que provoca, ao apresentar filmes, peças de teatro, um senhor a declamar poemas, um padre a ensinar a escrever sem erros, novas maneiras de cozinhar e artistas a cantar. A atriz Olinda Dulce, segunda esposa do Major, traz o mundo do teatro para dentro da narrativa.

Em *A bolsa amarela*, de Bojunga, a protagonista Raquel afirma querer ser escritora. Inventava uma série de personagens e, através deles, elabora suas angústias. Em *Fazendo Ana Paz*, da mesma autora, o processo de construção da personagem que dá título à obra e as incertezas



e decisões do fazer literário são equilibradamente tematizados. Em *Aula de inglês*, Bojunga nos coloca em contato com os enquadramentos típicos do olhar do fotógrafo, na construção do olhar do professor de inglês sobre as situações que vivencia. Temos também a literatura dentro da literatura, através do personagem do escritor Octavio Ignacio, por quem a jovem Teresa Cristina, protagonista de dezenove anos se apaixona, e ele incentiva a garota a escrever diários. Em *Retratos de Carolina* temos referências à ópera, à pintura, à arte do mobiliário e à arquitetura, mas são os cadernos-diários do pai, ao acompanhar o crescimento da filha, bem como os próprios diários de Carolina e a metalinguagem, com reflexões da autora sobre os processos que envolvem o fazer literário, que ganha força, neste trabalho que inaugura a editora Casa Lygia Bojunga, em 2002. Em *Querida*, da mesma autora, Pollux, um escritor que trabalha com literatura de viagem, aos trinta anos, rememora a fuga de casa, quando tinha dez anos, em busca de Pacífico, seu tio recluso, que domina a arte da culinária e tem uma relação com Ella, uma atriz que se afastou dos palcos e do público. Máscaras teatrais compõem a construção desta personagem misteriosa que, por vezes, parece a encarnação da própria morte. A autoficção atinge o seu ápice, por meio do personagem Pollux, que faz críticas ao sistema, agentes e eventos literários, e também através da personagem da atriz que escolhe viver longe de tudo e de todos, em meio à natureza. Em *Rosa, minha irmã Rosa*, de Vieira, temos a narração de histórias vividas pelos antepassados, histórias da tradição oral ou ainda de Mariana Alcoforado como processo para a apropriação e construção de identidade da protagonista-narradora Mariana. A tia de Mariana, Magda, declara que, para ela, as crianças deveriam ter nomes dos antepassados, e que, ao que ela saiba, a única Mariana de que tem notícia, é a Alcoforado, que não pertence à árvore genealógica da família. A jovem Mariana então comenta, em tom de esclarecimento: “(...) essa Mariana Alcoforado de que ela falava era uma freira que viveu em Beja há muitos anos, e ficou conhecida por ter escrito um livro que a mãe já me prometeu dar a ler quando eu for crescida.” (Vieira, 2004, p. 33). Se a tia representa o lado conservador da família, a mãe, por sua vez, situa-se ao lado dos libertários, dando à filha o nome de Mariana, prometendo a leitura, para o futuro, e homenageando a personagem feminina histórica emblemática, a freira Mariana Alcoforado (1640-1723). Esta, assumindo seus desejos, ficou imortalizada ao ter suas cartas de amor a um jovem cavaleiro francês, *As cartas portuguesas*, publicadas e divulgadas, em muitos países, tendo sido ainda inspiração para muitas outras obras artísticas, entre elas a importantíssima *Novas Cartas Portuguesas* (1972), que levou as autoras Maria Isabel Barreno (1939-2016), Maria Teresa Horta (1937-) e Maria Velho da Costa (1938-2020), que ficaram conhecidas como “as três Marias”, a serem perseguidas pelo Estado Novo,

durante a ditadura portuguesa. Com esta referência a Alcoforado, Vieira aponta ao leitor, ao nosso ver, que as questões que os escritos da freira-autora despertam, devem fazer parte do repertório da personagem principal de *Rosa, minha irmã Rosa*, em sua vida futura, uma vez que, no presente da obra, a menina tem apenas dez anos. Convoca, assim, a curiosidade do leitor, em querer saber que história é esta, que pode ou deve ser conhecida. Remete ainda para a questão da identidade feminina no contexto histórico português, em sua luta pelo direito ao próprio corpo e desejos, bem como aos interditos impostos pela sociedade, ao longo dos tempos.

A vida quotidiana da menina Mariana surge rearranjada nos sonhos, em associações de matiz surrealista, como na seguinte passagem, na qual a protagonista dirige-se à melhor amiga, associando exóticos e sonoros nomes científicos de flores a conteúdos matemáticos e de língua portuguesa, que se movimentam como numa dança, no espaço, e acabam por ser transformados em cenários imagéticos fantásticos, em conjunto com emoções, evocando sensações de liberdade e alívio:

Rita, Rita, traz também o teu cacto para a nossa festa e ele será baptizado de guiabento, grandifloro ou flor-de-baile (...) olha como de repente se erguem os números pares e ímpares, e fogem dos nossos cadernos, e dançam de roda com as circunferências, e trepam pelos losangos, e andam de baloiço nas vírgulas, e adormecem cansados e felizes nos lagos azuis dos ângulos rasos. (Vieira, 2004, pp. 47-48).

Em *Lote 12, 2.º frente*, que dá continuidade ao romance anteriormente citado, as histórias contadas pela avó Lídia continuam a ser lembradas como modo de conhecimento das origens familiares. O canto antes de dormir e a escrita de carta para uma amiga conectam as linguagens a expressões de afeto, no mundo da pré-adolescente Mariana. *As aventuras de Tibicuera*, do escritor brasileiro Érico Veríssimo, lido por Vieira na infância, aparece no romance como livro que era da mãe de Mariana e foi dado a ela de presente. A escrita de matéria para o jornal da escola faz parte do universo da menina. Rosa, a pequena irmã de Mariana, faz desenhos pelas paredes da casa nova, tornando-a assim mais sua, enquanto cresce e constrói sua identidade por meio desta expressão. Ainda em *Chocolate à chuva*, obra que encerra esta trilogia inicial de Vieira, temos a narração de histórias da tradição oral como *O lobo e os cabritinhos*. Histórias e memórias interligam-se para dizer quem são estas personagens e suas famílias. Em *Caderno de agosto*, também da autora portuguesa, temos o romance dentro do romance, grafado em itálico. A

estrutura é feita de capítulos intercalados entre o quotidiano da protagonista-narradora, a menina Glória, de quinze anos, registrados em seu caderno-diário, e a ficção dentro da ficção, o romance açucarado, encomendado, que a mãe está a produzir. Escrever é, aqui, atividade prazerosa, compartilhada entre mãe e filha, sendo que a primeira escreve no computador e a filha a auxilia quando tem dificuldades; já a segunda escreve à mão, em meio a desenhos. Deparamo-nos ainda com a dificuldade da mãe em escrever sua dissertação de mestrado, sobre Dona Maria II. O humor é bastante trabalhado nesta obra de Vieira, na descrição das personagens e situações vividas por elas. *A vida nas palavras de Inês Tavares* é mais uma obra literária de Vieira que se constrói pela escrita diarística da protagonista, que tem treze anos e aparece nomeada já no título. Há inúmeras referências a personalidades famosas mundiais, do mundo do cinema e da música, e ao jornal escolar *Bisnau*. Em *O livro da avó Alice*, uma obra que trata de algumas de suas memórias, ficamos a saber que a maneira de falar de Inês Tavares foi inspirada na neta Adriana. Há ainda citações à obra clássica *Pipi meia longa* (1945), da escritora sueca Astrid Lindgren (1907-2002), e ao contador de histórias espanhol, especialista em literatura infantil, Federico Martin-Nebras.

Em *Um fio de fumo nos confins do mar*, de Vieira, o mundo da ópera, da música e do cinema fazem parte do passado e da formulação da identidade da menina-protagonista, Maria Guilhermina que, no tempo presente da narrativa, participa da gravação de um programa televisivo popular. O cinema também é uma referência em *Viagem à roda do meu nome*, da mesma autora, pois as narrativas paralelas instauram cortes, como num roteiro cinematográfico. Além disso, o menino Abílio, o personagem principal da obra, em um autocarro, fantasia em torno de uma senhora que fala praticamente sozinha, imaginando-a louca e assassina, a partir das referências que possui, de tramas de filmes de terror e suspense. O falecido marido da senhora era mágico e Vieira aborda a dificuldade da vida do artista na velhice. Há ainda citações a *Os Lusíadas*, cujos excertos são lidos, na escola, por Luísa, amiga de Abílio, por quem o rapaz se sente atraído. A linguagem da dança é muito abordada em *Sapato de salto*, estruturante da identidade do menino Andrea Doria, de treze anos, que sonha em ser bailarino, apesar das repressões sofridas por parte do pai. A dança é central também para a trajetória da personagem da Tia Inês, ex-prostituta que tenta se estabelecer como professora desta arte para dar, assim, algum futuro à sobrinha Sabrina, de dez anos. A leitura e a literatura também marcam presença na construção da personagem que seduz Andrea Doria, o jovem Joel, de dezoito anos, com citações ao escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900) e o personagem por ele criado, Dorian Gray.

As fortes ligações com o teatro, na vida de Bojunga e Vieira, refletem-se no mundo ficcional criado por ambas. Há muitos diálogos de falas ágeis, em que a ação sobressai. O tom coloquial em que se expressa a maioria das personagens também é um ponto comum. As composições literárias de imagens, de certos climas emocionais das narrativas, em muitos casos, surgem com elementos sensoriais como luzes, sombras, cores, estações do ano e eventos da natureza, que nos remetem aos recursos da iluminação e da cenografia, próprios da linguagem teatral.

O intelectual russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), em sua importante obra *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*, estudo incontornável no campo da crítica literária, faz a seguinte proposição:

As linguagens do plurilinguismo, como espelhos que apontam um para o outro, cada um dos quais refletindo a seu modo um pequeno pedaço, um cantinho do mundo, forçam a adivinhar e captar atrás dos seus aspectos mutuamente refletidos um mundo mais amplo, com muito mais planos e perspectivas do que seria possível a uma única linguagem, um único espelho. (1993, p. 204).

Para além do romance, narrativa polifônica e dialógica por excelência, como defendido por Bakhtin, podemos entrever, na trajetória das personagens aqui estudadas, estes múltiplos planos que saltam das páginas dos livros para tornarem-se sons de piano e samba, corpos em cena, dançando na rua e no circo, palavras altissonantes e sussurradas no espaço, múltiplas linguagens em diálogo e cooperação. É na alteridade que as identidades se forjam, transformando-se no tempo e nas relações que travam com outros, ora semelhantes, ora diferentes. Os personagens que aqui apresentamos buscam encontrar a si mesmos, fortalecer suas identidades, nas variadas imersões que fazem em linguagens artísticas, nas suas mais diversas formas, e precisam agir e responder dentro delas e com elas, na relação com o mundo.

*Corda bamba*, de Bojunga, é a única obra do *corpus* aqui estudado, adaptada para o cinema, no Brasil, sob a direção de Eduardo Goldenstein, com o título *Corda bamba, história de uma menina equilibrista*, em 2012. O filme foi premiado pelo edital de longa-metragens do Ministério da Cultura e finalista do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, em 2014. É o primeiro longa-metragem do diretor, que também assina o roteiro, juntamente com George Moura. O *site* de Lygia Bojunga traz a informação de que *Corda bamba* foi filmado pela TV sueca e encenado em teatros do Brasil, Alemanha e Holanda. Embora tenha tentado, infelizmente, não tive acesso a nenhuma destas adaptações. Linda Hutcheon, acadêmica canadense, em sua obra *Uma teoria da*

*adaptação*, conceitua “(...) as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo).” (2011, p. 40).

O prólogo que abre o filme, com os palhaços, personagens emblemáticas do mundo circense, não existe no livro. Encenam um funeral e a única coisa que fazem é chorar em diferentes posições. Embora façam a troca de lugar entre um palhaço supostamente morto e um outro vivo, sem que o próprio grupo se aperceba disso, a cena não nos leva ao riso, mas apenas à apreciação da movimentação daqueles seres tão únicos. Como escreve Hutcheon, na mesma obra acima citada, “(...) adaptadores contam histórias a seu próprio modo (...) utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias (...) fazem analogias.” (2011, p. 24).

A cena é escura e remete-nos às personagens felinianas, com suas estranhezas e exotismos. O enquadramento que mostra os palhaços em círculo, a chorar sobre o morto, revela-nos uma imagem grotesca, com a ampliação da maquiagem e das expressões de choro. Lembramos especificamente de *I Clowns*, filme do cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993), de 1970, que trata do dia a dia dos que trabalham no circo. Hutcheon define, ainda sobre a adaptação: “(...) é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.” (*idem*, p. 30).

O tema da morte, tão presente na obra literária, aparece já aqui, nos primeiros minutos do filme, como uma epígrafe da história que virá a seguir. Na narrativa literária os personagens evitam pronunciar a palavra morte. O mesmo se dá no filme. A palavra é transformada em imagem, funciona como alusão que só pode ser percebida mais tarde, quando a trama se desenrola.

André Bazin (1918-1958), importante crítico e teórico do cinema, em meados dos anos 50 do século XX, em sua obra *O que é o cinema?*, ao contrário de muitos estudiosos da chamada sétima arte, seus contemporâneos, que acreditavam na possibilidade de uma arte cinematográfica pura, trata o cinema como arte impura, que vai beber de outras artes para a sua construção (1992). Em *Corda bamba*, o filme, vemos o cinema a se apropriar da arte dos experientes palhaços do Teatro de Anônimo, do Rio de Janeiro, bem como da escrita literária de tom fortemente coloquial de Bojunga.

Deborah Cartmell, no capítulo do livro *Literature on screen*, nomeado por ela “Adapting children’s literature”, divide as adaptações da literatura infantil para o cinema em três categorias:

adaptações de clássicos da literatura, adaptações de obras não tão conhecidas (designadas por ela “*lesser read or obscure texts*”) e adaptações de ficções populares, “de sucesso comercial mas não acadêmico.” (2007, p. 169). Embora a obra de Lygia Bojunga possa ser considerada um clássico da literatura infantojuvenil brasileira, com grande reconhecimento acadêmico, os baixos índices de leitura no país nos levam a crer que permanece desconhecida de grande parte do público.

O ator Cláudio Mendes faz um excelente trabalho, construindo com verossimilhança a mulher barbada. Utiliza um registro vocal que combina com o corpo forte, construído com enchementos e figurinos apropriados. Tem gestualidade delicada, olhares doces, movimentos sutis de cabeça, que reforçam o modo terno com que Bojunga constrói a personagem. O fato de o diretor ter escolhido um homem para interpretar o papel é um dado interessante, ainda mais quando ficamos sabendo que Barbuda é casada com Foguinho. Acreditamos ser uma ótima opção para tratar, com crianças, da questão de gênero e liberdade de união. O ator Augusto Madeira se encaixa bem no papel de Foguinho: tem estrutura corporal menor que a de Barbuda, voz aguda e ritmo acelerado, além das habilidades com a mágica que são tanto do personagem como do ator, que as realiza com expressões faciais engraçadas que captam o interesse das crianças. Os dois formam um par cômico, sem ser caricato.

O filme está situado na década de 1970, no Rio de Janeiro, o que podemos perceber pelos figurinos, os uniformes do colégio, a decoração e mobiliário da casa da avó. Esta também é a época da produção da obra literária e da narrativa ficcional. Robert Stam, teórico estadunidense, em seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, defende que, nos estudos de “narratologia comparativa”, não podemos deixar de lado o “texto” e o “contexto” (2006, p. 42), ou seja, como se estabelece a relação temporal entre a época de produção da obra literária e a da obra adaptada. Manter a época, no caso de *Corda bamba*, significa retratar o modo de produção e circulação do circo, o que talvez precisasse de revisão se a história se passasse nos dias de hoje. Há cenas do livro que acontecem em orelhões, os telefones públicos da época, que foram eliminadas no filme e substituídas pelo hábito de escrever e ler cartas. Barbuda lê a carta escrita por Maria, quando percebemos que a menina recobrou a memória e voltou a falar e se expressar. Se o diretor tivesse optado pela atualização, teríamos aqui a presença da tecnologia, da internet e dos telemóveis.

As cenas, os cortes e as montagens nos fazem transitar entre o mundo interno de Maria e os acontecimentos externos de seu novo cotidiano na casa da avó. Se na obra literária temos

mais abertura para imaginar estas transições, no cinema nosso olhar se dirige pelo que mostra a câmera: seja em planos nos quais vemos as cenas como Maria as vê, ou em planos em que ela está a agir, circulando pelos diferentes cenários. Hutcheon deixa bem claras estas diferenças: "(...) o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual." (2011, p. 47).

A menina estende panos confeccionados com retalhos, no chão, para se deitar e dormir, ao lado da cama que a avó preparou para ela. Guarda sua sacola com pertences embaixo da cama, o que causa espanto da avó, como na obra original. Barbuda esclarece com a falta de espaço no circo. O filósofo esloveno Slavoj Žižek escreve: "Sou o que sou através de significantes que me representam, significantes constituem minha identidade simbólica" (2010, p. 46).

Em sucessivas analepses externas, como define Stam, "(...) que voltam para um tempo anterior ao começo da narrativa principal" (2006, p. 37), entremeadas ao presente da menina, acompanhamos toda a história de Maria e seus pais. O som do ranger da madeira, o vento e portas que batem, a menina a espreitar sons indecifráveis, surgem aqui como elementos intensificadores do conflito interno, códigos cinematográficos que aparecem bem manipulados pelo diretor. Maria oscila entre querer ver e o medo do que vai encontrar. Trancas e portas são imagens metafóricas do que queremos abrir ou não, encarar agora ou deixar para depois, presentes tanto no livro como no filme.

Essas tentativas de conversa de Maria com as cenas da memória, e ainda os comentários que faz, em algumas delas, revelam que a menina está a trabalhar entre o inconsciente e o consciente. As imagens produzidas no inconsciente geram falas conscientes que, espalhadas no espaço, e mesmo que sem resposta, levam à cura. O conceito lacaniano de que "o inconsciente está estruturado como uma linguagem" (Žižek, 2010, p. 9) transparece na trajetória de Maria e nos processos que ela vivencia.

O inconsciente não é terreno exclusivo de pulsões violentas que devem ser domadas pelo eu, mas o lugar onde uma verdade traumática fala abertamente (...) O que me espera "ali" não é uma Verdade profunda com a qual devo me identificar, mas uma verdade insuportável com a qual devo aprender a viver. (*idem, ibidem*).

A "tradução inter-semiótica" atinge seu ápice de boa resolução na cena trágica da morte dos pais. As cinco linhas de texto de Lygia Bojunga que narram a queda foram transformadas

numa sequência frenética de imagens que correm, e se inicia com um pé a falhar no arame e se encerra com a sombrinha caída no chão. No texto literário o pai da menina tenta segurar a mãe, já em queda, pelo braço, pelo cabelo, e então ele também vem ao solo. Parece-me que seria grotesco seguir à risca o texto na construção da imagem, no cinema. A opção feita traduz em imagem o texto de Lygia “(...) que depressa que uma pessoa cai!!” (Bojunga, 1988, p. 98). Trata-se de um exemplo muito vivo da “transcodificação” de que trata Hutcheon (2011, p. 44).

As falas de Maria com as cenas de seu passado podem ser vistas como o processo psicanalítico em ação, transformado em imagem na linguagem cinematográfica, da rememoração à verbalização e, por conseguinte, à cura. Numa leitura freudiana, conforme consulta ao *Dicionário de psicanálise* (Roudinesco e Plon, 2000), podemos pensar que o acontecimento traumático recalcado por Maria, ou seja, a morte dos pais em plena queda livre, no circo, leva ao sintoma da mudez e do esquecimento. À medida em que ela revê os acontecimentos, em forma de narrativas imaginárias e, portanto, transformando-os pela linguagem, retoma a memória dos acontecimentos e passa a falar e escrever. As diversas vezes em que atravessa o arame, espécie de ponte que vai do real para o imaginário e também na mão contrária, são ocasiões de sublimação, isto é, elaboração de conteúdos que estão a pulsar no inconsciente, em busca de um sentido. Abre-se, assim, após a realização destes trajetos, a possibilidade de olhar para o presente e para o futuro.

Por fim, a adaptação pode ser considerada extremamente produtiva no sentido de trazer à tona o mundo interno infantil, para a apreciação de crianças e adultos, revelando a riqueza de conflitos e momentos cruciais de construção da identidade. As diferenças entre a vivência no circo, a vida com os pais e a convivência com a avó, permitem inúmeras reflexões sobre o ser e estar no mundo, tanto na obra de Bojunga como no filme de Goldenstein. Como aponta Bazin “(...) a adaptação do romance serve a literatura” (1992, p.117), ou seja, o filme recoloca o livro, escrito na década de 1970, e sua autora, em destaque, no século XXI. *Corda bamba*, tanto o livro como o filme, podem inserir-se numa espécie de linhagem transnacional de histórias que trazem crianças órfãs como protagonistas, como diz Stam, num “(...) processo contínuo de dialogismo artístico.” (2006, p. 35).

É neste dialogismo que continuaremos, nos próximos segmentos deste capítulo, para conferir como diversas linguagens artísticas são trabalhadas, por Bojunga e Vieira, em seus romances infantojuvenis.



## 6.1 – Entre a Literatura e o Teatro

Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh  
João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*

Dentre as obras que constituem o *corpus* desta investigação, apenas uma delas, *O pintor*, trata-se de um texto dramático que foi encenado, sob a direção da prestigiada diretora brasileira Bia Lessa, em meados dos anos 1980, adaptado pela própria autora, Lygia Bojunga, a partir de seu texto narrativo *Meu amigo pintor*. O romance *Angélica*, também de Bojunga, apresenta um texto dramático dentro da narrativa, que é encenado pelas personagens. Em todas as demais obras que iremos abordar neste subtítulo temos personagens que são atores ou atrizes, ou ainda que pretendem ser, na vida adulta; há citações de autores dramáticos ou ainda coletivos de personagens envolvidos em criações e apresentações teatrais.

Alice Vieira fala de sua precoce relação com o teatro e a política de esquerda:

(...) os meus tios (...) adoravam teatro. E tanto iam ao D. Maria II como iam à revista no Parque Mayer. E levavam-me. (...) O teatro entrou muito, muito cedo na minha vida. E conhecia aquela gente toda, a Beatriz Costa, as estrelas todas, que me apapricavam um bocado nos bastidores e conversavam comigo. Por outro lado, os tios eram republicanos ferrenhos. E contavam-me as histórias todas da república — histórias onde tinham participado. O que quer dizer que eu fui de esquerda desde que me lembro. Não havia outra possibilidade em casa. (Palma, Marques e Casinhas, 2017).

Denise Escarpit, em sua obra *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe* (1981), a qual já referimos por diversas vezes, ao longo desta tese, demonstra que no século XVII, na França, crianças interpretavam as comédias de Plauto e Terêncio, com a finalidade de aprender o latim. O dramaturgo Racine passou a escrever peças para a educação de jovens, sob a encomenda de Mme. de Maintenon. Os jesuítas também se utilizaram do teatro para a educação, no século XVIII. A pantomima ganha força na Inglaterra com interpretações de contos de Perrault. Ao longo do século XVIII, o uso pedagógico do teatro continua a ocorrer e Arnaud Berquin escreve *L'ami des enfants* (1782-1785), com cem peças destinadas ao jovem público, que foram traduzidas para vários países da Europa. Este teatro pedagógico-moral atravessa a Europa durante o século XIX e, em geral, temos as crianças a representarem e os adultos como dramaturgos, ensaiadores e espectadores. O caso apresentado pela pesquisadora Escarpit, do poeta, romancista

e dramaturgo Alfred Jarry é curioso. Tinha apenas 15 anos quando escreveu *Ubu Rei* (1888) para uma festa escolar, e colocou em cena o mundo adulto como era percebido por um colegial, através dos professores, com crítica feroz à escola. A peça foi representada por marionetes para um público adulto, em 1896. (Escarpit, 1981, p. 36).

Se, no romance, temos uma multiplicidade de vozes, aqui, na representação teatral dentro da literatura, por sua vez, temos sobreposições, uma vez que estamos diante de personagens a interpretarem outras personagens. A simultaneidade de vozes e diálogos surge em cenas dos atuentes, entre si, nas negociações que fazem parte dos processos criativos; dos personagens ou atuentes, no momento da representação teatral descrita na literatura; e por fim nos diálogos que coexistem entre os atuentes e o público. Cada uma das identidades, presentes nas personagens, se testa e fortalece, nos fazeres artísticos, com todas as provocações que surgem, como os macacos na plateia, a querer destruir a representação, em *Angélica*, ou ainda nos desencontros entre as crianças, no grupo em férias no hotel, em *Águas de verão*. As identidades forjam-se pelas contraposições entre o que um quer e o que o outro quer, nas provocações entre o que um é, e o outro não é, nas afinidades que descobrem, entre si, e naquilo que, no outro, os incomoda.

O teatro é, por definição, uma arte congregadora, que se faz no encontro de diversas linguagens artísticas: o texto teatral, expressão da arte literária; a encenação em si e os corpos no espaço, que fazem do teatro uma arte performativa; o uso da voz e a trilha sonora ou canções cantadas pelos artistas, que vêm do terreno da música; as concepções e criações de cenários, figurinos, adereços e a iluminação que intensificam cores, instauram sombras, assim como a criação de cartazes de divulgação, que se conectam às artes plásticas.

O teatro, como arte da cena, permite simultaneidade: vários sons, falas e movimentos podem ser executados ao mesmo tempo. E, também, há espaço para o silêncio, que se preenche pela presença sensível que se dá entre pelo menos dois corpos: o do atuante e o do espectador. Já na literatura, uma arte que se dá no tempo linear da leitura, é difícil que tais expressões, como as sonoras, surjam com a mesma clareza e potência. A literatura, assim como ocorre no texto dramático, que dela faz parte, fixa um texto, impregnado que fica no papel, passível de ser repetido na leitura em voz alta e até mesmo na encenação. A escrita, com suas rubricas e anotações de ensaios, possibilita aos praticantes do teatro fixar na memória e no corpo o que se criou, e fazer tudo de novo e outra vez, sempre buscando o frescor do como se fosse a primeira vez ou, quem sabe, a urgência da última. Em outras palavras: representação viva e não mecanizada.

No *Dicionário dos símbolos*, sob o verbete “Teatro” encontramos:

(...) o teatro *representa* o mundo, manifesta-o aos olhos do espectador. (...) Por outro lado, o homem está dentro do teatro do mundo, faz parte dele, do mesmo modo que tem acesso ao mundo do teatro, quando assiste a uma representação. (...) O teatro contribui assim para desatar os complexos. (Chevalier e Gheerbrant, 1997, p. 637).

É este desatar, que pode até mesmo adquirir um caráter terapêutico, revelador ou definidor de identidades, que se desenvolve, nas obras literárias aqui abordadas. Convém destacar ainda esta relação de mão dupla que se dá entre a vida e a representação dela, assinalada no excerto acima que está presente, também, no campo da literatura.

Se, no texto dramático, a fala do personagem é antecedida pelo seu nome, no romance *Águas de verão*, de Vieira, somos levados ao olho do furacão do grupo de crianças a ensaiarem juntas, ou seja, um diálogo frenético que deixa, ao leitor, a possibilidade de desvendar quem é que está falando. Aproxima-nos, assim, do frenesi, da efervescência daqueles que estão empenhados em fazer teatro, no meio das férias, enquanto uma empregada do hotel precisa, neste mesmo espaço, atender ao telefone e dar informações. Étienne Souriau (1892-1979), em sua obra *La correspondance des arts* (1969) aborda o elemento ritmo, em aproximações possíveis entre a arte literária e a musical. O ritmo é também muito utilizado no teatro, pois um espetáculo sem ritmo leva o público ao desinteresse. O ritmo da narrativa, instaurado pelo escritor, pode também conduzir o ritmo da leitura, no caso literário. Vejamos o seguinte excerto que, com frases curtas e ideias conflitantes entre os dialogantes, nos leva a um ritmo acelerado:

- Que é que eu faço? Eu também quero entrar no teatro!
- E eu? Eu até já fui ao teatro duas vezes, ou se calhar três!
- Se eu não entrar, faço queixa ao Sr. Filipinho!
- Já cá faltava o boneco...
- Quem é que é boneco?
- Ora abóbora, e se fosses lá fora ver se chove?
- Ou se faz sol...
- Ou se há ciclone...
- Isso é nos Açores!
- Não é só nos Açores, sua parva, ainda no outro dia a minha mãe disse que tinha havido um na América!
- América ou Açores, é tudo a mesma coisa...

- Ó menina, dê lá um jeitinho para eu passar, que o telefone está a tocar!
- Bem se vê que não percebes nada de geografia! Se calhar nem ficaste distinto na 4ª... (Vieira, 2010, p. 65).

Para impor alguma ordem naquela aglomeração de crianças e vozes, a sugerirem o que vão fazer na festa, e a chingarem-se pelas ideias expostas, o Sr. Gualberto se coloca numa posição integradora, no sentido de acolher todos os interessados em participar da apresentação e, num espírito lúdico, que se espalha pelos corredores, solicita que as crianças respondam a frases rimadas da cultura popular. Ele trabalha a favor da liberdade corporal e das escolhas que oferece às crianças, o que incomoda aos pais, uma vez que tais práticas, próprias do campo artístico, entram em conflito com os valores e modelos por eles cultivados para a educação dos filhos.

O Francisco, o António e eu fazíamos quadros vivos (...) O Sr. Gualberto preferia chamar-lhes ‘bilhetes postais com gente dentro’ – mas o nome, por muito poético, já não pegava: ali aquilo sempre se tinha chamado quadros vivos, (...) nada nas termas admitia mudança. (...) Talvez por isso esse ano as nossas mães parecessem ligeiramente inquietas. Havia qualquer coisa fora do lugar, qualquer coisa que não pertencia àquela paisagem. (*idem*, p. 70).

Esta “coisa” que não pertence àquele lugar, Vieira abre para que o leitor nomeie ou perceba, ou seja, o próprio Sr. Gualberto e sua atuação libertária, junto às crianças.

No capítulo trinta e quatro, estamos diante da apresentação tão suademente preparada por todos. O aspecto visual do texto nos leva a uma certa entonação, ou seja, os parênteses e os textos recuados na página nos remetem à voz sussurrada. As reticências revelam o texto pausado, pensado, do Sr. Gualberto, em frases curtas, segmentos de uma ou duas linhas. O que acontece nos bastidores são muitas coisas, várias frases curtas, cinco a seis linhas, diálogos como num jogo de pingue-pongue, com respostas sempre na ponta da língua. Vieira busca recriar, deste modo, o efervescente espaço teatral, com esta maneira própria de marcações que cria, na arte literária. Quem fala com o público, em voz audível, e quem está por detrás das cortinas, a ouvir o que se dá diante do público. A cena é de muito humor. Embora estejam com os nervos à flor da pele, as crianças aprendem a se conter ali, no momento que antecede a entrada em cena.

- Senhoras e Senhores, distinta assembleia...

(– Ele está a fazer de actor ou a fazer dele? – bichanou a Bé, atrás dos bastidores, à espera da sua vez.

– Que é que isso te importa? – disse a Teresa para a calar (...)

... temos aqui junto de nós uma verdadeira plêiade de artistas de palmo e meio que...

(– Temos o quê?!

– Cala-te, parva, e lembra-te mas é do que vais dizer a seguir!)

... durante alguns momentos nos vão deliciar com as suas vozes argentinas...

(– Quem é que vai para a Argentina? (...)

– Animar, em tempo de Verão, uma estância termal... (...)

... não é tarefa muito fácil, e por isso não é um trabalho perfeito o que ides ver... (...)

... mas fizemos todos o melhor, o que estava na media das nossas possibilidades, o que...

(– Já posso começar a recitar a bonequinha, ou ainda falta muito?

– Se falta muito, esqueço-me de tudo...

– Dói-me a barriga!

– Quero ir beber água!

– Se falta muito, tiro o aparelho...)

... o que soubemos. (*idem*, pp. 113-115.)

Após o sucesso da apresentação e o fim da temporada de férias, a sensação de vazio se instaura. “De repente a sala ficou com aquele ar triste que se segue sempre às coisas alegres.” (*idem*, p. 125). O menino Anacleto distancia-se da figura paterna, policialesca-persecutória, para aproximar-se, identitariamente, do Sr. Gualberto, artista-educador. Bakhtin nos diz: “Geralmente, o processo de formação ideológica caracteriza-se justamente por uma brusca divergência (...)” (1993, p. 143). Parafrazeando Bakhtin, diríamos que o processo identitário se coloca, também, pela divergência e pela escolha do como ou quem o sujeito quer ser, e ser visto, e reconhecido pelo outro.

Assim como Adrienne Rich, no início de seu texto “Notas para uma política da localização” (2002), compara-se a uma abelha, em busca de seu caminho de sentido e vida, em *Angélica* temos o movimento, o vôo e a viagem como propulsores deste processo de crescimento, auto-conhecimento e definição identitária. Bakhtin nos diz que, no “romance de aprendizagem”, o “processo de escolha da transformação ideológica se revela como tema do romance” (1993, p.

148). É mesmo este o processo que vemos tematizado na trajetória de Angélica e também na de outros personagens, neste romance de Bojunga.

O comportamento que se espera de um homem, na sociedade patriarcal, faz o personagem Porco sofrer. Mesmo diante de um conflito agudo e doloroso, Bojunga instaura o humor por meio do nonsense do pensamento do personagem: “Tanta coisa pra nascer: rei, príncipe, pavão, carneirinho-branco-que-todo-o-mundo-gosta, passarinho, dono de fábrica de automóveis.” (1995, p. 12.). Numa imagem bastante clássica, que nos remete ao mito de Narciso, Porto se reconhece ao ver-se num lago, tenta tirar o nó que tem no rabo, mas desiste por ser muito difícil. Alarga o horizonte de vida quando se depara com um porto e, assim, tem a ideia para a mudança de nome. “Agora o nome dele tinha aquilo tudo: barulho de navio apitando, de água batendo, cheiro de mar.” (*idem*, p. 17).

Porto conhece a cegonha Angélica quando ela está tocando flauta. O encantamento dele por ela é imediato:

(...) nunca tinha visto aquele bicho que estava ali tocando flauta. Era fêmea: isso ele sabia; e ela tocava de pé, se equilibrando numa perna só. (...) foi ficando encantado – não sabia se com ela, se com a flauta, se com as duas. (*idem*, p. 28).

Porto nota as diferenças entre eles: “Quem sabe um dia desses Angélica emprestava as asas e ele saía voando (...)” (*idem*, p. 34). Por meio das asas e do som que produz na flauta, podemos ver Angélica como uma personagem totalmente aérea, ao passo que Porto, como porco que é, tem os pés plantados na terra. No encontro dos dois surge uma frutífera parceria amorosa e de trabalho. Sobre o simbolismo das cegonhas, Chevalier e Gheerbrant escrevem: “Ave migradora, correspondendo o seu regresso ao despertar da natureza (...) A atitude destas aves, imóveis e solitárias em cima de uma única pata, evocam naturalmente a contemplação.” (1997, p. 181). Já no verbete “Porco” temos: “(...) no centro da Roda da Existência tibetana (...) evoca sobretudo a ignorância.” (*idem*, p. 537). Angélica funciona, para os personagens que se agregam em torno de si, como este despertar de suas naturezas-identidades, distanciando-se da ignorância e despoletando a coragem para a mudança, a fim de transformarem aquilo que não gostam em si e no seu entorno.

A cegonha é a favor de mudanças (nas relações sociais, entre homens e mulheres) e questiona: “Você já reparou como tem gente à beça que não gosta que as coisas mudem?” (Bojunga, 1995, p. 43). Porto leva-a para jantar e sente-se humilhado por Angélica pagar a conta.

Ele demonstra ser mais conservador: “– (...) é o homem que tem sempre que pagar (...) – lh, Porto, essa idéia é tão antiguiha!” (*idem, ibidem*).

Enquanto andam juntos, crescem, ensinam e aprendem, por meio de diferentes linguagens. Angélica transita com fluência entre diferentes signos, enquanto Porto se mostra hábil em fazeres manuais: “Angélica ia dando uma aulinha de ler daqui, outra de escrever dali, uma de música depois.” (*idem*, p. 50). Porto “(...) ensinava a Angélica como é que num instante se fazia uma fogueira usando só um pau de fósforo, como é que se desenhava bonito, como é que se cozinhava uma porção de pratos.” (*idem*, p. 51).

Decidem que estão namorando e, um dia, vão se casar. No capítulo VII, intitulado “A Ideia”, temos o começo da frase já nesta escrita, que tem continuidade no corpo do texto: “que Porto deu pra Angélica era assim:” (*idem*, p. 53). Ele sugere que ela faça uma peça teatral, com sua história, e que faça disso seu trabalho, “mostrando por aí.” (*idem, ibidem*). Trabalham juntos: “Todos os dias se encontravam e ficavam discutindo horas a fio como é que ia ser uma cena, como é que ia ser outra.” (*idem, ibidem*). É pela convivência, pelo diálogo, no encontro com o outro, no processo criativo, que vão solidificando suas identidades e a relação entre eles.

O capítulo VIII tem o mesmo título do romance e traz a peça escrita por Angélica e Porto, dividida em dois atos. A peça que escreveram “Tinha treze personagens: o Explicador, o Vô, o Pai, a Mãe, a Angélica, e os oito irmãos.” (*idem*, p. 55). O pai e a mãe enfatizam que são uma família “de respeito”, a mesma palavra que aparece em *Águas de Verão* associada à moral e aos bons costumes, por oposição à caracterização dos personagens mais libertários e questionadores. O Explicador revela ao público do teatro, e ao leitor, particularidades do mundo teatral como os adereços de sol e a lua, que marcam a hora do dia e podem ser carregados no bolso.

Assim que a cegonha Angélica nasce, anuncia: “Nasci!!!”, ao que o pai diz: “Você pode anunciar que nasceu, berrando mais baixo, minha filha.” (*idem*, p. 64). Então Angélica, que nasceu batizada Luneta, não anda na linha riscada no chão pelo pai, e diz mamãe, em vez de dizer papai. É com estas imagens metafóricas e claras que Bojunga nos conta da inadequação da personagem à sua família. Diante de uma questão por resolver, temos o seguinte texto: “Pai: Então vamos começar a andar de um lado pra outro. Explicador: Eles estão andando assim porque disseram que quando a gente anda de um lado pro outro pensa muito melhor.” (*idem*, p. 66).

Bojunga coloca na boca do pai e do Explicador um tipo de movimentação e a decifração desse código corporal-teatral, ou seja, traz para o texto marcas do que seriam as didascálias, a encenação, o texto no palco, e o sentido que pode ter o caminhar de um lado para o outro,

representando, portanto, neste contexto, o pensamento, e até mesmo a busca de solução para uma questão. Cada irmão sugere um nome para Angélica: “Rosa Maria, Azul Celeste, Antuérpia, Angélica, Violeta, Esponja, Clarabóia, Chuva de Prata, Sol Poente, Dó-ré-mi e Fá” (*idem, ibidem*). A autora brinca, mais uma vez, com humor e poesia, diante das imensas possibilidades de nomes que se pode dar a alguém. Este aspecto, tão peculiar da identidade, e os nomes sugeridos, ora nos soam mais poéticos, ora tendem mais para o nonsense. Quem acaba por decidir é a própria Angélica, o que demonstra que a família, e principalmente os pais, mesmo sendo conservadores, lhe dão possibilidades de escolha e autonomia.

A nota de rodapé, um marcador pouco usual em romances ou textos teatrais, é utilizada por Bojunga como um expediente criativo e de humor. A autora esclarece o uso do adjetivo “maravilhosa”, que aparece qualificando a peça teatral da trupe, que é utilizado pelo Explicador. A escritora coloca o leitor a par das discussões e divergências que acontecem num processo criativo, seja ele o fazer literário ou os bastidores da peça teatral, em geral pouco acessíveis ao público: “Angélica não queria de jeito nenhum usar a palavra maravilhosa: achava que era falta de modéstia. Mas Porto cismou porque cismou que eles tinham que fazer propaganda da peça, e a maravilhosa acabou ficando.” (*idem*, p. 71).

No II Ato do texto dramático inserido no romance, Angélica despede-se de seu quarto e ele responde-lhe afetivamente: “O meu quarto disse que vai estar sempre arrumado esperando a minha visita.” (*idem*, p. 82). É interessante notar que, mesmo sendo uma família grande, na qual os irmãos andam sempre juntos, Angélica tem um espaço só seu: o quarto, que assume um papel de amigo, dialogante e nos remete ao texto *Um quarto só para si*, de Virginia Woolf (2005). É como se o fato de ter este espaço de liberdade lhe permitisse, então, a emancipação da vida familiar, ao mesmo tempo que lhe dá a garantia de sempre estar ali para acolhê-la.

Gilles Deleuze, em “Um manifesto de menos”, artigo de *Sobre o teatro* (2010), texto publicado originalmente em 1979, comenta o trabalho teatral do artista Carmelo Bene, destacando como este atua, feito um “operador”, ou seja, sendo ao mesmo tempo autor-diretor-ator, de uma dada obra estética, teatral, selecionando personagens que quer trazer à tona e reinventando a linguagem teatral. Foca-se não tanto no passado, nem no futuro, mas no “meio”, quando as coisas acontecem, isto é, na transformação, que se dá no “devir”, o “devir-revolucionário”. Pensamos, assim, numa aproximação com a peça teatral biográfica de Angélica que, embora trate de seu nascimento e da decisão de deixar a família e viajar para se encontrar, aborda principalmente esta passagem, seu devenir, movimento de transformação, de ruptura com a família, os valores e



estruturas nas quais nasceu, e que estão ocorrendo no agora. Angélica é a minoria que questiona a realidade dada, em seu território de origem. E Deleuze conclui seu texto, sinalizando uma perspectiva, “a mais modesta apreciação do que poderia ser um teatro revolucionário, uma simples potencialidade amorosa, um elemento para um novo devir da consciência” (2010, p. 20). Neste sentido, “Angélica”, a peça dentro do romance, pode se dar a ver como essa amorosidade biográfica exposta, a ampliar a consciência do público e de todos aqueles que, juntamente com a cegonha, atuam e transformam-se no fazer teatral.

Em *Angélica*, de Bojunga, também somos levados ao espaço privado dos ensaios. Numa concepção democrática, quem quiser se aventurar a trabalhar no meio artístico pode se aproximar da trupe, o que também acontece em *Meia hora para mudar a minha vida*, de Vieira. Esse compartilhamento de adultos e crianças na representação, que também se dá no circo de *Corda bamba*, de Bojunga, nos coloca em contato, então, com a riqueza da convivência das alteridades geracionais.

A sobreposição dos personagens criada por Bojunga, ou seja, personagens ficcionais a interpretarem outros personagens, pode ser vista como uma metáfora do modo como forjamos nossas identidades, em camadas, muitas vezes na sobreposição de papéis.

Napoleão Gonçalves, o sapo, é um personagem sensível, que pensa e recusa o que lhe parece uma “falsa felicidade”. Bojunga brinca com a ideia e a sonoridade da palavra coxo, o próprio som e repetição que os sapos fazem ao coxar, e incorpora isso nas falas dele, pois vive a dizer “eu acho isso”, “eu acho aquilo”. (1995, p. 92). Durante um tempo o pai de família Napoleão sustenta o vício consumista da mulher, Mimi-das-Perucas, que vive de olho no que tem a vizinha, considerando-se inferior. Bojunga encaixa as múltiplas histórias particulares, dos personagens, dentro da história principal de Angélica, conforme eles vão aparecendo na trajetória dela, conduzindo com maestria o leitor nesta estrutura *myse en abyme*. A mulher do sapo acaba por morrer, vítima de sua mania de beleza, queimada no secador de cabelos. Ele vive a achar coisas com os sete filhos, que “achavam que o pai era o máximo”. O sapo trabalha com marcenaria, porque gosta, e, “louco por teatro comprou uns livros pra estudar de noite” (*idem*, p. 93). Bojunga coloca ao leitor diversos modelos de família, diferentes do modelo de Angélica e do crocodilo, abordado no capítulo 4. Notamos, na obra de Bojunga, uma explicitação da seguinte ideia, referente à heteroglossia do discurso e da linguagem, presente em Macedo e Amaral: “(...) as estruturas discursivas funcionam como sítios onde as lutas de poder têm lugar.” (2005, p. 43), e muitas destas lutas dão-se no cenário da família, no conflito de concepções, desejos e ideologias.

Angélica convida o sapo para atuar em sua peça teatral e então Repolho, um dos filhos, sugere: “em vez do papai ir trabalhar no teatro e ficar preocupado porque a gente tá sozinho aqui em casa, ele leva a gente junto com ele lá pra sua peça.” (Bojunga, 1995, p. 95). O filho Pepino propõe que eles ganhem menos por serem menores e todos ficam felizes com a ideia.

Lygia Bojunga coloca o leitor dentro do processo da criação no palco, dando a conhecer quem fazia o quê, dentro das necessidades imediatas para chegarem a uma montagem teatral. “Angélica ia ajudando o pessoal a decorar as falas e Porto ia fazendo as marcações, quer dizer, ia mostrando onde é que cada um tinha que ficar na hora de dizer isso ou aquilo.” (*idem*, p. 98).

A autora aborda a dimensão temporal e de intensidade do trabalho, necessários à criação de uma peça teatral: “Se encontravam todos os dias, e ensaiavam o dia todo.” (*idem*, p. 99). O leitor entra em contato com os bastidores do grupo, e o prazer na criação: “(...) eles faziam de um jeito tão gozado que a turma tinha que parar de ensaiar de tanto que ria.” (*idem, ibidem*).

O processo dos personagens, ao fazerem a peça teatral, é terapêutico e prazeroso. Mexe profundamente com a identidade de cada um: passam a se aceitar como são, libertam-se de amarras internas ou externas, experimentam possibilidades de ser e estar no mundo, adquirem voz:

(...) era a primeira vez que Rabanete achava. (...) Inventou umas curvas pro trem fazer (...) um jeito de se juntarem e se afastarem que ficava até parecendo que o trenzinho era uma sanfona. Napoleão Gonçalves (...) inventou um movimento de pata pros oito fazerem juntos (...) a Mulher-do-Jota se entusiasmou toda e resolveu:

– Eu também quero bolar!

O Jota então fechou a cara (...) Mas dessa vez a Mulher-do-Jota não se conformou e foi inventando uma porção de coisas (...) e quando o Jota percebeu já estavam todos batendo palma pras invenções da mulher dele. (*idem*, p. 100).

O empoderamento da Mulher-do-Jota depende do apoio e encorajamento do grupo. Ela se sente segura para enfrentar as ameaças e limitações que o marido insiste em lhe impor, encontra para si um outro modo de existir, assumindo seus desejos. Temos aqui “A constatação de que a identidade feminina é construída *na* e *pela* linguagem (...) partindo da teorização lacaniana segundo a qual a linguagem é uma prática significativa *na* e *pela qual* o sujeito se transforma em ser social.” (Macedo & Amaral, 2005, p. 53).

Porto se desfaz do disfarce em forma de roupa que inventou para si mesmo, e os filhos do sapo logo percebem isso e vão externando o que pensam a respeito, deixando claro as camadas que nos sustentam, e como elas se sobrepõem: quem somos, a partir da genética, a identidade que forjamos para nós e o papel, que se representa no teatro. Olhamos para o outro e vemos o seu processo de desnudamento, busca, aqui metaforizada, pela retirada concreta de uma roupa-pele-identidade.

- Acho que o Porto tá inventando um jeito de porco pro Explicador.
- Eu acho que ele tá inventando um jeito de porco pra ele mesmo.
- Pois eu acho que ele era um porco que tinha bolado um jeito de não ser porco e agora tá virando porco de novo.
- Eu acho que isso que ele tá fazendo se chama desbolação. (Bojunga, 1995, pp. 100-101).

O elefante também se transforma na relação com o trabalho criativo e os colegas, aceitando as marcas da idade que carrega: “Canarinho estava gostando tanto daquele trabalho que já tinha até esquecido a história de grudar rugas (...)” (*idem*, p. 102).

Recorremos aqui, mais uma vez, a Chevalier e Gheerbrant, para olhar para o processo catártico vivido por todos estes personagens, em seus crescimentos e aperfeiçoamento:

Se o símbolo desempenhou plenamente o seu papel de indutor, operou-se uma espécie de libertação (catarse) e um pouco das profundezas do inconsciente pôde surgir à luz da expressão. A catarse, para os gregos, significava tanto a ação de podar as árvores (cortar a madeira morta) como o alívio da alma pela satisfação real ou imaginária de uma necessidade moral, e as cerimônias de purificação a que eram submetidos os candidatos à iniciação. A simbologia do teatro opera em todos estes níveis. (1997, p. 637).

No capítulo XI, intitulado “A representação”, o teatro está lotado. Lygia Bojunga nos dá pormenores do que acontece: o figurino que rasga, o adereço que cai, as falas esquecidas e não ditas. Porto está cansado, de tantos acúmulos de funções, o que é muito comum na “gente de teatro”. Nervoso no princípio, vai se sentindo à vontade conforme a encenação se desenrola. Ele e Canarinho têm o coração disparado, no início da representação. A gangue dos macacos, que insiste em se divertir com os erros e falhas alheias, está presente.

Ainda em *Angélica*, temos a cumplicidade dos realizadores teatrais com o leitor, revelando a ele, na ficção narrativa, o que saiu errado na encenação, o que nem sempre é dado a ver ou conhecer. A capacidade de se reinventar a partir dos erros, o improviso, algo tão presente na arte teatral, ganha bastante destaque no texto de Bojunga. Abordar o erro com humor e transformá-lo em acerto, na obra artística, é uma boa metáfora para os arranjos necessários no que toca à identidade e à sensação de bem-estar do sujeito no meio em que vive. A inserção de um texto dramático dentro de um texto ficcional, narrativo, parece ser um convite para que os leitores passem da posição de leitores-observadores à posição de atuantes. Analisando o mercado literário, nos deparamos com o fato de que os textos teatrais são muito menos editados, comprados, vendidos e, portanto, circulam menos entre o público leitor. Assim, ao fazer este encaixe de um texto dentro do outro, Bojunga colabora para que o gênero seja minimamente conhecido entre o público infantojuvenil.

O teatro na literatura de Bojunga e Vieira pode servir para dar a conhecer às gerações mais jovens – mais frequentadoras de meios audiovisuais e virtuais do que de salas de espetáculos - o que é a vida de quem trabalha no teatro, e como funcionam os bastidores da criação. Não um teatro glamouroso, mas um teatro integrado à vida de quem o faz, de maneira amadora, participando de todos os processos que envolvem este fazer artístico.

Vieira também aborda o improviso como material de apreciação do público, que, às vezes, tem consciência de tal manobra mas, na maioria das vezes, nem nota a sua presença. Em *Águas de verão* “A Júlia atacou com voz forte a Marcha de Santo António, mas pelo meio engasgou-se, faltou-lhe a voz ou sobrou-lhe marcha, olhou aflita para o Sr. Gualberto, que murmurava ‘continue, continue, que ninguém deu por nada’” (Vieira, 2010, p. 117). Bojunga escreve ainda sobre a cumplicidade que se dá, entre atores e público, diante de várias coisas que dão errado na representação da peça *Angélica*: “O público foi formidável: fingiu que nem tinha visto nada.” (Bojunga, 1995, p. 109). Numa outra passagem, diante do cinto que o elefante devolve para o crocodilo Jota e ele então o coloca no lugar do rabo que havia sido cortado, em cena improvisada, “o teatro inteiro também riu porque o Jota estava engraçadíssimo com aquele rabo.” (Bojunga, 1995, p. 111). Se, na literatura, temos uma “concepção da narrativa como prática interactiva (relação narrador/narratário)”, como definem Reis e Lopes (1987, p. 287), aqui temos a interação teatral, que nos é dada a ver, pela literatura, entre os atores entre si e entre os atuantes e o público.

Um dos irmãos de *Angélica* assiste à encenação junto com a noiva e paga um jantar para toda a trupe teatral. Ficamos sabendo que os atores não têm dinheiro para isso. “Lux contou que depois que Angélica foi embora ele começou a pensar.” O mesmo se deu com os irmãos Luva e Luís, que também estão “mudando” (Bojunga, 1995, p. 112). Estas personagens assumem seus lugares de fala, sua própria “Voz, conceito fundamental na crítica feminista” (Macedo & Amaral, 2005, p. 194); a atitude feminista e questionadora da protagonista Angélica influencia os irmãos e a dinâmica familiar.

Bakhtin defende que

(...) o argumento do romance serve para a representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos. No romance, realiza-se o reconhecimento de sua própria linguagem numa linguagem do outro, o reconhecimento de sua própria visão na visão de mundo do outro. (1993, p. 162).

É este reconhecimento de si e do outro que constatamos ao fim de *Angélica*: o romance e o encontro destes personagens todos termina com risos fartos, soltos. No último parágrafo, que tem só cinco linhas, a palavra “riam” aparece três vezes, riso, risada e rido, uma vez cada. (Bojunga, 1995, p. 116). E ficamos a imaginar este final tão sonoro, que se constrói pela repetição destas palavras, de mesma raiz. O riso como expressão da resolução dos conflitos que os afligiam, ao longo do romance, resolvidos todos através do trabalho com a arte teatral e a convivência na diversidade.

Kathryn Woodward, na perspectiva dos estudos culturais, faz as seguintes colocações, que definem muito o processo que notamos acontecer aos personagens de *Angélica*, ao longo da trama:

A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar (...) Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais os indivíduos podem falar. (2000, p. 17).

Há muito em comum entre *Corda bamba*, de Bojunga, e *Meia hora para mudar a minha vida*, de Vieira. As duas personagens principais das obras são meninas que possuem 10 anos de vida e são criadas em espaços heterotópicos como o circo, no primeiro caso, e uma comunidade de atores chamada “Feira”, no segundo. As duas meninas reveem suas histórias desde o nascimento e projetam o futuro. As duas personagens têm que enfrentar a morte, ao perderem os pais, e passam a lidar com outros modelos de relacionamentos mais tradicionais, outros valores e a diferença de classe, nas casas das avós. Estes choques culturais e as rupturas com os espaços heterotópicos onde viviam, interferem diretamente na construção da identidade destas meninas. As duas estão a viver o momento da passagem da infância para a adolescência concomitantemente à perda brusca dos pais. A falência das regras e dos aparelhos instituídos são revelados pelos olhares das meninas e dos artistas.

O conceito de heterotopia aparece em Foucault (1984) como lugar onde podem se justapor tempos e espaços variados, o que se aplica muito bem à “Feira”, um espaço teatral comunitário onde acontecem representações, principalmente de Gil Vicente. É do *Auto da feira*, escrito pelo dramaturgo português no século XVI, que vem o nome do lugar. Ali acontece a incorporação de elementos do mundo contemporâneo ao auto teatral: a propaganda da loja de chinês do bairro; a partida de futebol que se insere como acontecimento à parte, vivido intensamente por atores e público, no meio da encenação; a participação ativa da plateia, nas sessões “à moderna”, como dizem as personagens, inspirada pelos meios de comunicação de massa feito a televisão, com improvisos e a repetição de textos por todo o público. Os frequentadores da “Feira” amam estas invenções, pois participam e sentem-se valorizados. Para Wolfgang Iser (1999), a cultura deve ser entendida como um conceito operativo e não descritivo. Ou seja, no encontro entre culturas diferentes abre-se espaço para ligações e não só a constatação de divergências.

Alice Vieira se utiliza da intertextualidade para construir sua obra, pois o título *Meia hora para mudar a minha vida* é tirado da letra da canção “Vambora”, da cantora e compositora brasileira Adriana Calcanhoto e aparece quase no fim da narrativa, pela empregada da avó da personagem principal. Evoca o desejo de mudança na trajetória da personagem Branca, a mãe, que, estando prestes a livrar-se da família que detesta para casar-se com o namorado, tem suas expectativas frustradas, quando este lhe diz “Não tenho estrutura para viver contigo” e ela então desaparece da frente dele, sem lhe contar que está grávida. Corresponde também à virada que ocorre na trajetória de Branca, a filha, que, no dia em que completa 10 anos, uma segunda-feira,

vê a mãe suplicar à amiga cabeleireira para que pinte o cabelo da filha de azul. A mãe quer que este seja um dia inesquecível, em que a menina se sinta como uma princesa, já quase na hora do salão fechar. É neste contexto, num diálogo ágil e vertiginoso, que Vieira constrói a cena da mãe a morrer diante da filha.

Há inúmeras camadas ficcionais: a autora se utiliza do auto teatral de Gil Vicente para criar a sua narrativa; os acontecimentos da narrativa também são ficcionalizados dentro dela, nas representações que acontecem no palco da “Feira”. E o que poderia ser dramático na realidade das personagens, passa a ser visto sob o olhar cômico na representação. Este acúmulo de tempos e espaços que se sobrepõem, como aponta Foucault (1984), na sua definição de heterotopia, se concretiza assim no encontro destes personagens de diferentes contextos.

Já em *Corda bamba*, a heterotopia do circo, onde nasceu e cresceu a menina Maria, junto dos pais Márcia e Marcelo, equilibristas, mais a Mulher Barbuda e Foguinho, o engolidor de fogo, vemos instaurar-se o modelo capitalista de produção, no qual os artistas trabalham para o dono do circo, que fica com a maior parte da receita que apuram nas sessões. Os artistas revelam viver de modo precário, com pouco espaço, dinheiro ou garantias. O patrão pressiona para que os equilibristas da corda bamba trabalhem sem rede de segurança, oferecendo aos artistas, por este desafio, um cachê mais alto. Nenhum tipo de compensação é oferecido aos artistas caso se machuquem ou venham a perder a vida, o que acontece aos pais da menina Maria. Foguinho, por sua vez, sofre com problemas estomacais, devido à insalubridade do trabalho artístico que executa, engolir fogo, daí o nome artístico.

A personagem Barbuda é casada com Foguinho. A avó de Maria, que fica com a menina após a morte dos pais acha-os “esquisitos”. As crianças que estão numa festa de aniversário e deparam-se com os personagens questionam-lhes sobre suas aparências. Barbuda, dentro da linha clássica tradicional dos exóticos apresentados pelo circo, é um exemplo de identidade híbrida, pois possui barba farta e é referida como sendo do gênero feminino. Este hibridismo valorizado no mundo circense é inquirido, e nem sempre visto com bons olhos, nos ambientes mais tradicionais. As crianças, após o questionamento inicial, ao saberem que os dois trabalham no circo, demonstram interesse neste universo e rapidamente aceitam o casal da maneira como são.

Foucault (1984) nos apresenta uma série de exemplos de heterotopias. Desenvolve a ideia do espelho como este espaço imaginário que permite-nos ver a nós mesmos exatamente lá onde não estamos. Notamos que, como estratégia de sobrevivência, para entender a si mesma, Maria

transforma a janela do quarto na casa da avó neste espelho. Ao visualizar outras janelas, corredores e portas, ativa sua memória e sua própria história, que estava esquecida. Outra imagem heterotópica trazida por Foucault é o barco, um lugar movente, que é ao mesmo tempo fechado e livre para todo o mar. Na imaginação de Maria, o encontro de seus pais e a história que construíram na juventude, bem como a concepção e o nascimento da menina se dão neste espaço, um barco, espaço aberto para descobertas e novas experiências. Podemos visualizar também a própria corda bamba como um espaço imaginário heterotópico, pois ao mesmo tempo que se trata da arte desenvolvida por Maria e sua família, que só pode ser executada segundo princípios bastante técnicos e rigorosos, serve também à construção da imagem metafórica da menina diante da vida, que precisa se equilibrar diariamente nesta tênue linha esticada, diante das diferenças culturais e da experiência da morte e da perda, para não cair e morrer também.

Na heterotopia circense, o trânsito está sempre presente. O nomadismo é a regra, com a mudança constante do circo que, a cada temporada, está numa cidade ou estado diferente do Brasil, no caso de *Corda bamba*. O conflito cultural, além da busca por novas plateias, parece justificar o modo nômade de ser da heterotopia circense. A propósito do nomadismo, forma tradicional de existência do circo brasileiro, Mario Fernando Bolognesi escreve

(...) desde cedo os circenses sentiram uma sociedade refratária ao seu modo de vida. Essa constatação tornou necessário o deslocamento contínuo das companhias e, afora uns poucos exemplos, pode-se afirmar que o circo brasileiro encontrou no nomadismo o seu principal meio de sobrevivência. (2003, p. 48).

Welsch (1999) aponta que a transculturalidade não é uma homogeneização e sim a diversidade. A transculturalidade presente no circo parece incomodar as sociedades menos afeitas à diversidade, presente nas cidades pequenas e aldeias, gerando então essa necessidade constante de deslocamento.

As heterotopias, segundo Foucault, acontecem no encontro das identidades que circulam dentro de seu espaço e funcionam conforme certas regras instituídas. Na “Feira”, as regras de convivência e de funcionamento são bastante típicas, assemelhando-se a nenhuma outra estrutura social, funcionando como uma espécie de mundo paralelo ao “mundo real”. O mundo ficcional apresenta-se tão em evidência no dia a dia e na personalidade dos moradores do lugar que estes assumem para si (menos às segundas-feiras), os nomes dos personagens que interpretam: Diabo, Tempo, Branca-a-Brava, apenas para citar os mais exóticos. Branca-a-Brava é tanto o nome da



mãe como da filha, personagem principal da narrativa *Meia hora para mudar a minha vida*. A menina assim descreve o lugar:

A Feira foi a minha primeira casa. Não tive outra antes dela. Nem hospital, nem maternidade, nada. E não terei nunca outra igual. Um casarão enorme, onde todos nos íamos encaixando (...) os que não tinham outra casa nem outra família. Batiam à porta, e havia sempre lugar para mais um. E ninguém fazia perguntas. Para lá ficar era só preciso não ter medo do trabalho, amar Gil Vicente sobre todas as coisas (mesmo não sabendo muito bem quem ele era), obedecer a Mercúrio – e não ser do Sporting. (Vieira, 2010, p. 31)

Os “encaixes” a que se refere a menina dizem respeito tanto à divisão espacial de camas e ocupação da casa, como às tarefas e personagens divididos entre seus habitantes. Há quem cuide da comida, da lavagem dos figurinos, dos consertos da moradia, da bilheteria, da confecção dos cenários e tudo o mais que se mostre necessário ao bom funcionamento daquela heterotopia teatral. O espaço tanto serve para a morada dos que ali estão como para a realização de espetáculos de teatro. Assim, os trabalhos que realizam tanto valem para o bem-estar de todos os moradores como para as criações artísticas daquela comunidade.

O fato de “ninguém fazer perguntas” também é algo bem curioso e característico desta heterotopia, pois é uma atitude oposta, por exemplo, à das instituições tradicionais como a Assistência Social, que lá irá ter, repleta de perguntas, observações e papeis a preencher. O espírito de acolhimento sem a necessidade de se saber da história ou dos antecedentes dos indivíduos que vão ter à “Feira” sobressai.

A identidade da “Feira” é algo mutante, uma identidade coletiva, sempre em movimento, que se dá no transcurso da história. Como escreve Hall, “O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional... As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação.” (2000, p. 108).

“Às segundas-feiras a minha mãe pensava demais na vida e ficava muito triste.” (Vieira, 2010, p. 91). Em contraponto a esta tristeza da mãe de Branca às segundas-feiras, o clima da heterotopia “Feira” é de festa, de alegria. A segunda-feira, tempo da vida normal, é o tempo que se arrasta lento, quando se resolvem as coisas que precisam ser resolvidas, a burocracia do

mundo civil, por oposição ao espaço de vida e criação que são os restantes dias da semana, nos trabalhos e ocupações da “Feira”.

Há vizinhos entre os atores e a participação é colaborativa em costuras de figurinos, arranjos de cabelo, feitura de cortinas e refeições. O Sr. Vicente herdou do avô o dinheiro para comprar a casa e um caixote com livros e as peças de Gil Vicente. O *Auto da feira* foi escolhido para ser montado e era encenado todos os domingos, como um ritual criado em participação com aquela comunidade, como a missa e o futebol. Primeiro foram recrutados atores no bairro, mas a fama fez com que outras pessoas que queriam ser artistas viessem a ter ali. Personagens inexistente na obra original, como um cão e um chinês, são admitidos: “...se Gil Vicente voltasse à terra e entrasse ali”, teria dificuldade em reconhecer a própria obra, tão modificada fora. A narradora Branca, simpática à “Feira”, diz: “Mercúrio era um grande democrata” e ele se justifica sempre repetindo que é preciso fazer a “política da boa vizinhança” (*idem*, p. 41).

A repreensão à vida no teatro como estilo de vida e escolha profissional aparece nas falas da avó da menina Branca, mãe de Branca-a-Brava. As famílias tradicionais, em geral, não veem com bons olhos esta escolha, pois ser ator ou atriz significa estar ligado às incertezas de como se sustentar numa atividade, na maioria dos casos, pouco valorizada no mercado de trabalho, no mundo capitalista. O conflito cultural que aí se instala diz respeito às diferenças do que pode ser considerado um bom ou um mau tipo de trabalho. Soma-se a isto a visão preconceituosa que muitas vezes impera, um tanto quanto deturpada dos atores (e principalmente das atrizes) como vagabundos e drogados que vivem de forma libertina. A avó pensa, mesmo sem nunca ter visitado a “Feira”: “Uma casa sem condições nenhuma (...) Acho mesmo que toda a gente se drogava” (*idem*, p. 135).

A estereotipia dos que trabalham na Assistência Social aparece na forma como Vieira cria as duas funcionárias, que estão sempre a interpelar o pessoal da “Feira”. São chamadas “Elas”: “A-Mais-Velha” e “A-Mais-Nova”, “A-Mais-Alta” e “A-Mais-Baixa”. Na visão de outros personagens, parecem “um par de jarras”, “saídas de um livro de banda desenhada”, ou seja, são descritas como duas caricaturas. A autora, ao construir estas duas personagens assim, como personagens-tipo, sem um nome ou uma identidade específica, fazem-nas representar esta face burocrática que se instaura em funções que deveriam ser mais humanitárias, dentro dos aparelhos governamentais e das políticas sociais. A opacidade da linguagem burocrática se revela no vocabulário das duas. Logo à primeira aparição, notamos que estão em oposição à heterotopia teatral da “Feira”, pela visão negativa que possuem das pessoas que ali habitam.

Elas apareceram pela primeira vez. Alguém lhes tinha feito chegar aos ouvidos que havia uma criança a viver 'sem as condições mínimas de que toda a criança necessita para o seu pleno desenvolvimento intelectual e físico', como ambas repetiam (...) Tinham-nas avisado de que as pessoas daquela casa eram todas meio estranhas. Mas ninguém lhes tinha dito que eram doidas varridas. (*idem*, pp. 23-25).

"Elas" esclarecem à miúda o seu próprio nome, apenas Branca, sem qualificativos, uma vez que a criança, sempre chamada "Branca-a-Brava", na "Feira", imaginava ser este o seu nome. E uma delas diz: "É o que dá viver no meio de gente maluca, tá a ver? Eu, por mim, tirava-a já de lá!" (*idem*, p.16). Esta ameaça de retirar a criança de lá torna-se um ponto de tensão, por diversas vezes enunciado, que se coloca entre os moradores da heterotopia da "Feira", principalmente a mãe da menina, e a Assistência Social. Estando fora do espaço teatral heterotópico, e sem entender as leis que o regem, as assistentes se utilizam da estratégia de estigmatizar os moradores, chamando-os malucos, doidos ou esquisitos.

A "Feira" é uma comunidade transcultural onde, como diz Hall, "Elos de continuidade com seus locais de origem continuam a existir." (2003, p. 62). Na época de Natal, o elenco da Feira ficava desfalcado porque toda a gente que lá trabalhava de repente se lembrava que tinha alguma família nalgum canto de Portugal, e resolvia "ir à terra". (Vieira, 2010, p. 101)

A menina Branca nos situa quanto a seus saberes e aprendizados no ambiente da "Feira". "Teodora e Mercúrio tinham-me ensinado a ler. O Serafim tinha-me ensinado os números" (*idem*, p. 57), as cantigas brasileiras, quem ensinava era a Justina. A "Feira" é, então, para a menina, uma comunidade educadora, onde se aprende ali mesmo, sem precisar ir a uma instituição como a escola, encarregada desta função. Quando todos pedem para Branca, a criança, se exhibir cantando, a mãe argumenta: "Elas podiam chegar e dizer que aquilo era exploração do trabalho infantil", mas acabava cedendo diante da repetição dos pedidos e pela vaidade das palmas todas que a menina recebia, ao fim de sua apresentação. "Justina tinha-me ensinado a dizer 'mêis', que era para rimar com 'seis', soava estranho mas era para parecer brasileiro..." (*idem*, p. 60) Notamos aqui a influência da cultura brasileira no repertório musical e na pronúncia, no canto, na performance artística da "Feira". A identidade da menina Branca, portanto, vai sendo construída nestas experiências de transculturalidade.

Com a chegada à adolescência, as duas visualizam as possibilidades de escolhas, na juventude que logo virá, como a saída para escapar das angústias e limitações que vivem nas

casas das avós. Como advoga Hall, “A vida individual significativa está sempre incrustada em contextos culturais e é somente dentro destes que suas ‘escolhas livres’ fazem sentido.” (2003, p. 77). As duas adolescentes demonstram querer retornar aos espaços acolhedores dos ninhos heterotópicos da “Feira” e do circo. Embora as avós tenham uma condição econômico-social melhor do que a de suas mães e dos espaços heterotópicos em que as crianças viviam, ao crescerem, não fazem esta escolha, e sim a de viver em lugares menos monoculturais e mais abertos à transculturalidade, movimento que Welsch (1999) aponta ser mais comum nas gerações mais jovens.

É curioso notarmos que, de uma certa maneira, as duas repetem a história de suas mães, que saíram das casas maternas para poderem afirmar a própria identidade e opção de vida diferente nos espaços heterotópicos. Rich escreve “...a maior parte das mulheres em todo o mundo tem de lutar pela sua própria vida, em múltiplas frentes ao mesmo tempo” (2002, p. 22). É o que vemos acontecer às mães Branca-a-Brava, que rompe a relação com sua mãe para sustentar ser atriz, mãe solteira, e educa sua filha Branca com a comunidade da “Feira”, e também Márcia que, do mesmo modo, se desliga da família de origem e assume trabalhar no circo com o namorado e educar ali a filha Maria.

Em *O pintor e O meu amigo pintor*, o menino Cláudio revela que está fazendo teatro, o que o deixa nervoso e, ao mesmo tempo, como leitores, percebemos que o faz lidar com o trauma da perda de seu amigo através do suicídio. O sonho, no texto teatral, é momento de elaboração que o faz compreender melhor o que está a viver. As três figuras aparecem “querendo morar no sono” de Cláudio e ele diz: “(...) hoje não tô a fim: tenho que acordar cedo pra ensaiar uma peça de teatro lá na escola.” (Bojunga, 1999, p. 41). Temos indícios de que ele está superando o trauma por meio do teatro, embora não o perceba. Se no teatro temos a exposição do ator, como regra, na pintura, em geral, é a solidão do pintor que impera. Cláudio fala para a irmã:

Não sei por que que eu fui aceitar de fazer parte dessa peça. Só de pensar que eu tenho que ir pro palco falar, sabendo que tá todo o mundo no teatro olhando pra minha cara, meu coração sai batendo adoidado e me dá um frio aqui, ó, aqui. Eu não quero ser ator! eu sou muito envergonhado, o que eu quero é ser pintor... (*idem*, p. 45).

Numa cena cômica, o menino surge num sonho, mascarado, e de vestes compridas, ao lado das três figuras. Destaca-se a diferença de tamanho entre ele e as mulheres. Numa rubrica, temos a seguinte indicação: “Surge em cena o “palco de mentira” ou “minipalco” (*idem*, p. 46)

com o pintor de branco e as três figuras. Ele está a fazer de fantasma. Sentimos aqui um certo eco do fantasma de *Hamlet*, o fantasma do pai, de Shakespeare. Aliás, Cláudio é também, naquele texto dramático, o nome do irmão que assassina o rei para ficar com sua coroa. O pintor fala para o menino que não ensaiou e não sabe interpretar fantasma. Ele sugere que as figuras representem. O pintor diz que elas são coro. O menino não sabe o que é isso. O pintor esclarece: “O papel delas nessa peça é comentar a minha história. Se eu não conto a minha história, elas não têm nada pra comentar.” (*idem*, p. 48). Diante da impossibilidade do pintor-fantasma se desgrudar das outras figuras, atadas a ele, enquanto o público exige a representação, o menino chora. O pintor incentiva o menino Cláudio a agir e ele então assume a representação: “Distinto público, atenção: eu vou contar pra vocês a história desse fantasma. É uma história curta porque ele é um fantasma recém-morrido. Ele virou fantasma pelo seguinte: ele se enganou de tempo de morrer.” (*idem*, pp. 49-50). Fala, então, como o pintor substituía os sentimentos por cores e como atribuía nevoeiro à morte. Questionado pelo público sobre por que contou esta história do fantasma, o pintor sopra para Cláudio essa resposta, que o menino dá então aos espectadores: “É porque tá fazendo um nevoeiro muito forte e é pra vocês tomarem cuidado e não se enganarem feito eu, quer dizer, feito ele.” (*idem*, p. 52). Como em *A casa da madrinha*, aparece aqui o nevoeiro como sinônimo de tempo conturbado, no espaço externo, que acaba por interferir na interioridade das personagens. Por meio do teatro no sonho, o menino ganha a possibilidade para compreender melhor suas vivências e a experiência traumática.

A atriz Olinda Dulce, que aparece já no capítulo 2 de *Se perguntarem por mim digam que voei*, traz o universo do teatro para este romance de Vieira. Bem mais adiante, em analepse, temos a narrativa de como se tornou atriz. No tradicional Teatro de Revista do Parque Mayer, em Lisboa, Amparito, a atriz principal, está afónica e José Valentim, o diretor, histérico. Pensa em cancelar o espetáculo quando a dançarina do corpo de baile, Olinda Dulce, oferece-se para substituí-la, cantando em português ou espanhol. Há cinco anos estava já a trabalhar ali, quase sem ser notada; “como nos filmes”, esta é a sua oportunidade, e canta *Clavelitos Rojos*, para provar que pode subir ao palco no lugar da atriz principal:

A voz erguia-se, forte e determinada, com toda a fúria do tempo passado, vingando as muitas horas a guardar as ovelhas, a dar a comida à criação (...) a mugir as vacas, a esfregar o soalho, a bater a roupa no lavadouro (...) a segar as ervas ruins, a remendar os calções dos irmãos. (Vieira, 1997, pp. 109-110).

Todo o passado, da vida em meio rural, aparece aqui, em resumo e, após a prova-teste, passou um ano inteiro a esgotar a casa no Parque Mayer, com *Tristezas Não Pagam Dívidas*.

O Major, que nem gosta de teatro de revista, vai ao Parque, que imaginou ser algum restaurante, arrastado por uns amigos, cansado de o verem carrancudo. Encanta-se com a cachopa Olinda Dulce, mesmo sem ser chegado a espanholadas. Tem idade para ser seu pai. A amiga de Olinda Dulce diz a ela, por três vezes, ao longo do romance, sobre o relacionamento de Olinda com o Major: “«ó rapariga, saiu-te a sorte grande, agora vê lá, não deites tudo a perder!»” (*idem*, p. 140-141). Olinda engravida e o Major tinha 60 anos quando o menino Octávio nasceu. A sobrecarga de trabalho que se abate sobre ela, na maternidade, abordamos no capítulo 5.2.1. Quando chega com o marido e o bebê à aldeia onde fica a Casa dos Três Anjinhos, Olinda sente “um estranho arrepio” (*idem*, p. 19), que compara ao que sente com a situação do contra-regra a dizer-lhe que a sala está cheia, cinco minutos antes de abrir a cortina. Diante da informação de um relógio que parou quando Augusto morreu, que é dada por uma criada, o Major pensa o quanto a gente de teatro é de superstições e desconversa para que a mulher não comece “a magicar em mortes e desgraças” (*idem*, p. 20). E assim Olinda passa a ser mãe, novamente vivendo no meio rural, distante dos palcos e da vida no teatro.

Neste mesmo romance de Vieira, Maria da Piedade, uma das quatro irmãs que moram na Casa de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro namora escondido, com o rapaz do circo, e sonha em um dia sair em caravana com ele, ter casas espalhadas pelo mundo e “um manto de cetim cheio de estrelas”, como o da ajudante do amado, sem ter irmã nenhuma atrás dela. Delfina, a criada da casa, trata os circenses por “ciganada” e saltimbancos. A mãe, mesmo doente, repreende-a pela atração. É engraçado e ingênuo ver como um único artista realiza diferentes números, com seus três nomes: John Michael, Jean Michel e Juan Miguel. (*idem*, p. 40). Maria da Piedade foge com o namorado, e nunca mais dá notícias.

Sobressai, nestes romances, o artista de teatro como alguém que vive à margem da sociedade, que tem que inventar modos e estratégias para sobreviver. Destaca-se ainda a busca por uma vida em liberdade, sem muitas das amarras que a sociedade quer impor aos indivíduos, como os modelos familiares, as relações de posse e os modos tradicionais de educação.

## **6.2 – Entre a Literatura e a Música**

A música aparece de maneira estruturante nos romances em que iremos nos debruçar, neste segmento do capítulo 6, e de forma pontual, nas obras citadas ao fim desta seção.

Já no título de *Paulina ao piano* surge-nos o nome do instrumento musical que é dado à menina pela avó e era tocado pelo pai, que morreu em acidente automobilístico. Revela-se para Paulina como herança, objeto de afeto e ligação com o passado, para além de sua funcionalidade na linguagem musical. Podemos ver nele um prolongamento da presença paterna na vida da menina. Num primeiro momento, aparece todo em partes, desconjuntado, no apartamento onde Paulina mora com a mãe e o padrasto, a quem ela se refere como “tio António”. Esta imagem do piano desmontado aproxima-se à imagem traumática que Paulina constrói do pai, no acidente que lhe tirou a vida: “(...) o desastre, o automóvel todo esmagado e o pai dentro dele.” (Vieira, 1999, p. 67). Numa interpretação metafórica, assim como o piano lhe chega à casa em partes, desconjuntado, ela vai compondo o pai: aos pedaços, pelo que lhe permitem ver ou saber aqui e ali, numa espécie de quebra-cabeças que cabe só a ela, Paulina, montar. Da mesma maneira que o piano é montado, e passa a emitir as notas musicais que lhe são características, Paulina organiza a imagem que pode construir do pai pelos fragmentos que a mãe, a avó, a empregada, os retratos e o piano lhe dão, de quem ele pode ter sido. Saber quem ele foi, em vida, faz com que Paulina também passe a saber mais quem e como ela é. O “simbolismo” aparece no *Vocabulário da Psicanálise* como “modo de representação indirecta e figurada de uma ideia, um conflito, de um desejo inconsciente” (Laplanche e Pontalis, 1990, p. 412). O piano se coloca, então, como este objeto simbólico através do qual Paulina elabora seus conflitos e busca ultrapassá-los. Os sons que o piano produz adquirem carácter simbólico pois, para além de vibrações acústicas, remetem a outros sentidos, construídos por Paulina.

“(...) o piano, mancha negra a transbordar da casa.

– Enche a sala toda – dizia a mãe.

– Raio de ideia – dizia o tio António.

– Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si... – dizia o piano.” (Vieira, 1999, p. 10).

O piano, referido como “mancha”, nos faz vê-lo quase como um fantasma, a habitar agora o apartamento dos vivos. Vale salientar que o curto diálogo de reprovação se repete por duas vezes. O livro tradicional e a literatura não podem emitir os sons que produzem o piano. A escrita das notas funciona, assim, como uma evocação. Na leitura feita em voz alta, podemos produzir aproximações, cantando as notas, mas ainda não é o timbre do piano. O clima de mistério instaura-se, uma vez que Paulina conversa com alguém (o piano) que lhe responde numa outra língua.

Souriau (1964), filósofo especializado em estética, aproxima a estética comparada a uma tradução, ou seja, uma mesma ideia, que pode ser transposta para várias línguas, ou várias

linguagens. Assim, na obra literária *Paulina ao piano*, temos a autora a transpor emoções, sentimentos e impressões sobre a realidade ficcional, para a sonoridade do instrumento, através da focalização da menina protagonista. E Paulina é capaz de entender esta linguagem peculiar, pela afinidade que constrói com aquele que a emana, um amigo-piano. Simbolicamente, aquela é a língua que ela compartilha com o pai, que praticamente não chegou a conhecer. Ficamos com a sensação de que ele está um pouco ali, no grandioso e importante objeto que um dia foi seu.

A simples sequência das notas musicais, vibrações sonoras numa escala precisa, parecem trazer harmonia a Paulina. No contato com as notas, frequências no ar, Paulina se estabiliza internamente. O piano funciona também como um amigo imaginário que Paulina divide com o pai. Ela lhe conta a história de um pardal que entrou na sala de aula e que bateu com a cabeça na parede, várias vezes, até conseguir achar a janela, talvez numa alusão às “cabeçadas” que ela mesma sente-se a dar, nos arreveses da vida, até encontrar a liberdade almejada, a libertação das angústias que a afligem.

“–Dó, mi, sol, sol... – respondia o piano, em ar de valsa.

E Paulina sabia o que isso queria dizer:

– Gosto tanto de te ouvir contar essas histórias! (...) Dantes, o teu pai também falava assim comigo (...)” (Vieira, 1999, p. 20).

A identidade de Paulina se forja pelas relações que constrói com o piano, pelas histórias que vive e compartilha com ele. Pelo conforto que lhe dá acreditar que o pai também dividiu histórias com aquele instrumento musical. O fato de responder em valsa aponta para uma conversa harmoniosa. Quando ela fala da avó Celeste, o piano engasga: “Ré, si, lá, fá, fá, fá...” (*idem*, p. 23), a menina relaciona a avó ao som grave “E o ‘dó’ era exactamente a avó Celeste Imponente, enorme, de bengala e vestido negro” (*idem*, p. 38); quando Paulina responde com um fio de voz, insegura sobre algo, compara com o “si”, das “últimas teclas do piano” (*idem*, p. 25); o “si”, agudo, irritante, é atribuído pela menina à voz da mãe de Otilia, com quem entra em contato nas férias, na praia; assim como a tonalidade de “sol”, ao tio António, e Paulina esclarece: “É a nota que eu gosto mais” (*idem*, p. 52). Nesta obra literária de Vieira, como nos fala Souriau, “a música evoca representativamente os sentimentos”, assim como “ideias, imagens, seres e toda sorte de coisas!” (1969, p. 166). Em Massaud Moisés encontramos a seguinte consideração: “As metáforas *representam* a realidade, à semelhança de todo signo, mas representam-na deformadamente. Dado ser impossível captar a realidade por via direta (...)” (1988, p. 314). As



notas e sonoridades do piano, na maneira como Paulina se relaciona com elas, podem ser vistas também como metáforas sonoras dos sentimentos e emoções da protagonista.

Podemos imaginar que toda essa correspondência entre sonoridades e sentimentos faz bastante sentido a pessoas que tenham intimidade com a escala musical. Um leitor distante do universo formal da escala da música ocidental talvez estabeleça uma relação apenas aproximativa com as comparações que faz Paulina entre os sons e o modo como enxerga as pessoas. Ou seja, conhecedores, mesmo que básicos, da “língua do piano” penetram com mais facilidade no universo de Paulina.

No contraponto com a menina Otilia, Paulina define sentimentos e modo de ser no presente, e projeta seu futuro. A colega diz: “Palavra que não percebo para que te serve um piano. Ainda se fosse uma viola...” E Paulina pensa que “(...) quando já for mulher”, irá “recordar estes momentos na praia e sentir a raiva com que detestou Otilia.” (Vieira, 1999, p. 7).

Em *Paulina ao piano*, de Vieira, todos os outros personagens gravitam em torno desta protagonista, já em *Os colegas*, de Bojunga, entramos em contato com múltiplas identidades, que vão se conformando, na relação com o grupo, o samba, o Carnaval e o trabalho no circo. Embora a autora caracterize os personagens como animais, as situações vivenciadas por eles nos remetem a crianças, jovens e adultos que vivem em situação de rua, no Brasil.

O desamparo em que vivem *Os colegas*, assim como as artimanhas que inventam para sobreviver, une o grupo. O samba é um ponto de ligação do grupo, assim como arrumar comida, casa, adereços para um bloco de Carnaval, em meio ao lixo. Gostam de tomar banho de mar e não gostam de ser chamados de vagabundos.

Desenvolvem habilidades de fala e negociação entre eles, para que obtenham do mundo o que precisam como instrumentos musicais e trabalho para todos. Cansados da vida na precariedade, resolvem arrumar um trabalho no qual exploram as qualidades que possuem: tocam, cantam, dançam e fazem palhaçadas, tudo dentro de um estilo muito popular, que agrada ao público. Acabam oferecendo o número que criaram ao dono do circo que os acha muito engraçados e os contrata.

O batuque do Carnaval aparece de modo onomatopéico quatro vezes, ao longo de sete páginas, “Panquititapam, panquititapam, panquititapam...” (Bojunga, 1999, pp. 22-28), chamando “Os Colegas” para participar, enquanto eles arrumam tudo o que podem no lixo, para fazerem o bloco dos palhaços. “Sonharam então que o carnaval estava chegando.” (*idem*, p. 22). A conjugação do verbo, no plural, nos dá a ideia da gestação de um sonho que é de todo o grupo.

Para além de construir tudo o que é necessário para um bloco carnavalesco, esta construção coletiva significa ser e estar no mundo numa condição diferente da de moradores de rua isolados, que enfrentavam até então. Passam a se orgulhar do que estão a fazer, uma apresentação artística na qual sentem prazer e envolvem o público que deles se aproxima. Estão, agora, numa situação de dignidade. “E por onde passava, todo o mundo aplaudia, ria, apontava: (...) – Viva o bloco dos palhaços!” (*idem*, p. 29).

Cada um encontra o seu lugar neste bloco:

Flor chegava até a ficar tonta de tanto que rodopiava com a bandeira. (...) Virinha, de mestre-sala, (...) inventando os passos mais complicados do mundo (...) Voz de Cristal (...) fazia a cuíca roncar como nunca ninguém tinha feito (...) Cara-de-pau batia no tamborim com um ritmo de enlouquecer. (...) Latinha (...) jogava o pandeiro pro alto, (...) batucava dando cambalhota, batucava de qualquer jeito que pedissem. (*idem*, pp. 29-31).

Os personagens encontram-se na diferença de quem são e do que sabem fazer, em relação uns aos outros, o que os permite configurarem-se como grupo, no universo simbólico do Carnaval, construindo fantasias, estandarte, gestualidades e sonoridades. Bakhtin nos diz que “Com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais (...)” (1993, p. 222).

“Construíram o barraco bem escondido atrás do monte de entulho: quem passasse ali pelo terreno baldio nem ia ver” (Bojunga, 1999, p. 22). Os passantes, brincantes do Carnaval de rua, fazem com que os colegas saiam da invisibilidade em que estavam até então, e passem a ter uma existência que é valorizada, como podemos notar nos excertos que seguem: “Puxa, mas ele é bom mesmo no samba” (*idem*, p. 31), diz uma moça, e “Tinha gente que pedia: – Me ensina a batucar assim?” (*idem, ibidem*).

Num momento de desespero, Flor lembra-se de um samba feito por Virinha e Latinha, “em português bem errado: *Tudo na vida tem jeito, meu compadre/Só sê inguinorante é que num dá pé/Num só a gente vive naquele vinagre/Como só pode fazê o que os outros qué.*” (*idem*, p. 54). É o humor e a reflexão que fazem parte da letra deste samba que propiciam à cachorra parar de chorar para buscar reverter sua situação. Ela se conscientiza da importância de ir à escola, saber ler e escrever, para poder validar seus desejos, direitos e discurso, e não ser apenas alguém manipulado por outras pessoas. É muito curioso que Bojunga alerte o leitor que o samba está “em

português bem errado”. Remete-nos a toda uma série de sambistas que assim escreveram e se expressaram, na história da música popular brasileira, como Adoniran Barbosa. Autores que assim compuseram para preservar o modo de falar do povo e para valorizar suas origens. Bojunga reconhece, assim, o humor que este “errado” produz, deixando isso claro para o leitor. Está a nos dizer que, pela arte, podemos subverter a língua culta, como um recurso expressivo.

O processo criativo como um jorro que não pode ser adiado, e as letras dos sambas como reflexão do que estão vivendo, surge nesta passagem:

– Bateu a inspiração: a gente não pode fazer nada antes de fazer um samba – explicou Virinha. E já começou a assobiar a melodia que tinha chegado na cabeça dele. Ia assobiando e marcando o compasso no tronco da árvore. Latinha foi logo encaixando a letra na música: *Andaram dizendo por aí: ‘Corrente de prata é bacana de se usar’/ Mas há muito tempo já compreendi/Que seja de prata, seja de lata,/Corrente só serve pra chatear.* (*idem*, p. 70).

Entramos aqui em contato com este processo de criação típico de muitos artistas brasileiros, a parceria na composição musical. A melodia surge antes da letra, em formato de assobio. Há também a referência rítmica, com a marcação do compasso na madeira. O leitor busca, em suas referências, que melodia poderia ser esta. Como é o ritmo de que está tratando a autora, o samba? Conhecedores de samba provavelmente terão mais facilidade para concretizar o jogo interartes aqui proposto por Bojunga: o ritmo e a música popular dentro da literatura. A letra da música, aqui, tem a função de divulgar uma ideia que é central no romance: o direito à liberdade.

Esta escolha do grupo, pelo trabalho artístico, no circo, espaço popular e democrático, é a solução de final feliz do romance e dos dilemas individuais dos personagens. Valorizados pela sociedade, têm, finalmente, a identidade coletiva do grupo solucionada, como trabalhadores de uma trupe circense. Como expresso na letra do samba, sentem-se “renovados”. “Latinha começou a bolar um samba novo. Queria contar como estava se sentindo importante. *Hoje quero contar pro povo/Esse sentimento novo/Que nasceu dentro de mim...*” (*idem*, p. 91). Depois da emoção da estreia e do sucesso no circo, os colegas têm dificuldade de adormecer. Todos cresceram e estão aliviados por não precisarem “revirar latas de lixo” ou “ter medo da antiga dona” (*idem, ibidem*).

Transitando do samba à ópera, Alice Vieira, aos 15 anos, teve a oportunidade de ver a soprano grega Maria Callas (1923-1977) a cantar *La Traviata*, de Verdi (1813-1901), no Teatro São Carlos (Palma e Casinhas, 2017). A cantora, e todo o glamour que em torno dela se criou, aparecem no romance *Um fio de fumo nos confins do mar*. A personagem Nani, que assume a função de avó da adolescente Mina e foi babá de Cacilda, a mãe da jovem, era professora particular de piano, antes de se tornar empregada da família, revelando dificuldades para sobreviver como docente da área musical. Apaixonada por ópera, faz com que este gênero artístico seja constituinte das referências culturais de Mina, aparecendo inclusive no título do romance, uma citação de *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini (1858-1924), numa referência aos encontros amorosos que nunca se concretizam. Ao longo do romance nos deparamos com outras citações como o Teatro São Carlos, a principal casa de ópera de Lisboa, o Teatro D. Maria II, o Coliseu de Lisboa e o Scala de Milão; Guilhermina Suggia (1885-1950), violoncelista portuguesa; estudos de piano de Czerny (1791-1857) e Heller (1813-1888); e as obras *o Pequeno Camponês* e *A Pobre Órfãzinha*, de Schuman (1886-1963).

Retornando às obras de Bojunga e aos personagens que tocam instrumentos musicais, em *Angélica* a cegonha personagem principal toca flauta como meio de sobrevivência, em festas de casamento, embora revele que não gosta muito da atividade. No romance *A cama*, Jeronimus, o namorado de Rosa, irmã de Petúnia, é flautista, e queixa-se da dificuldade de sobreviver como músico e acaba por passar alguns meses longe de casa para realizar uma turnê com uma orquestra. Há referências aos compositores Villa-Lobos, Mozart, Mahler e Schumann. O apartamento-estúdio que ele consegue alugar, para viver com a jovem, atende à sua visão romântica da vida, mas é, na verdade, um cubículo, numa cobertura de edifício. No romance *A casa da madrinha* o menino Alexandre canta um samba para o pavão dançar, no número de rua que elaboraram.

Em algumas obras infantojuvenis de Vieira, no que toca à música, sobressai o canto à capela, antes de dormir, como manifestação da tradição e das relações afetivas familiares, como em *Lote 12, 2.º frente* e *Os olhos de Ana Marta*, e o canto como manifestação da cultura da infância em *Águas de Verão*. Há também inúmeras referências a astros da música pop internacional, como Madonna a cantar “*Who’s that Girl!*” em *Úrsula, a maior*, Spice Girls, em *Um fio de fumo nos confins do mar*, Justin Timberlake, D’zrt, Paris Hilton, Britney Spears, Avril Lavigne, em *A vida nas palavras de Inês Tavares*. O piano como instrumento tradicional de prática das

raparigas é referido nas aulas da Escola Familiar de Música e Artes Domésticas Madame Neves, de *Se perguntarem por mim digam que voei*.

### 6.3 – Entre a Literatura e as Artes Plásticas

Neste segmento, temos cinco obras de Bojunga e duas de Vieira. Em *O pintor* e *O meu amigo pintor*, como os próprios títulos dos textos enunciam, distingue-se a linguagem da pintura como eixo principal, tanto na narrativa como no texto dramático. Ao enveredarmos pela leitura, no entanto, notamos que o nó principal reside nos conflitos que emergem do menino Cláudio, de dez anos, ao saber que seu amigo pintor se suicidou, e ainda os conflitos vividos pelo artista que, na visão das demais personagens, podem tê-lo levado ao suicídio. Os ensinamentos em torno das cores que o pintor busca transmitir ao amigo-criança materializa-se no álbum, espécie de herança que o artista organiza, relacionando as cores a emoções e desejos.

Pintor: Eu fiz um álbum pra te mostrar melhor esse negócio de cor que a gente tem conversado. (...) Aqui eu fiz um estudo de amarelos e azuis; aqui é pra você ver no que que vai resultando a mistura dos dois; ah! aqui eu resolvi pintar o céu de uma manhã de verão, mas aí eu me apaixonei tanto pelo sol e pelo azul que eu quis pintar o céu bem grande: por isso que eu juntei as duas folhas assim. (...) Daqui pra frente eu botei algumas reproduções de quadros famosos que têm a ver com essa mistura de cores que eu mostro aqui. (Bojunga, 1999, p. 14).

A relação pedagógica, de iniciação, parece mais explícita na obra narrativa “(...) logo depois de resolver que ele ia me ensinar a pintar.” (*idem*, p. 36). O artista não deixa de lado referências consagradas do mundo da pintura, e difunde-as ao menino, e menciona o pintor francês Matisse e a brasileira Tohmie Ohtake. O menino e o pintor vão pintar ao ar livre, perto da natureza, o que nos faz lembrar os artistas modernistas. A identidade do menino é construída na relação com este homem-artista-adulto, com quem ele se identifica: “Era tão bom a gente ali deitado junto da floresta, conversando aquela conversa de homem. Olhei pra minha mão (...) estava suja de tinta que nem a dele. Achei bom também ter mão igual.” (*idem*, p. 37).

No sonho que o menino tem com o pintor, no texto teatral, Bojunga relaciona as incompreensões que se dão dentro da criança com a ausência de luz, o escuro.

“Cláudio: (...) quando eu cheguei da escola, eu fiquei sabendo que você tinha morrido...”

Figuras: Psiu!!

Cláudio: ... e nessa hora eu comecei a me sentir todo escuro por dentro. Tão escuro que não dava pra enxergar mais nada dentro de mim. (...)" (*idem*, p. 23).

Bojunga não faz das cores representações fixas ou estáticas de certas emoções, mas apresenta-as de uma maneira dinâmica, sempre em relação ao contexto e aos sentidos que lhe dá o sujeito que as interpreta. O relógio que para de bater, porque acabou-se a corda que o pintor deu nele, antes de morrer, inquietam Cláudio, e podemos vislumbrar aqui esta metáfora sonora do fim da vida com o fim da corda. Mais uma vez, em sonho, o incômodo da situação remete o leitor à ligação entre cores e emoções, como podemos conferir na fala de Cláudio, logo abaixo.

Pintor: Ele não batia mais nada?

Cláudio: Nada. Só aquele branco todo.

Pintor: Silêncio é uma coisa tão branca, não é?

Cláudio: E foi só aí que eu vi *mesmo* que você tinha morrido, e que branco doía mais que preto; amarelo nem se fala! doía mais que qualquer cor. (*idem*, p. 25).

Vale destacar que o amarelo, antes relacionado à alegria, agora passa a representar a dor, com a ausência do amigo amado. Cláudio tem uma camisa que é amarela com pintas marrons que ele não gosta, e então chama de "AMARELO-SÍNDICO" (*idem*, p. 34). Lygia Bojunga faz com que o leitor se identifique com Cláudio e o mundo do pintor, no qual as coisas e as relações possuem densidade, amor, franqueza, e também questões inexplicáveis como a pergunta sem resposta que a todo o momento vem à tona: o que levou o pintor a suicidar-se?

A limitação sobre este campo do conhecimento, por parte do síndico (espião da polícia na perseguição política ao pintor), reforça a caracterização desta personagem como alguém de visão limitada sobre o mundo:

"Cláudio: Pois é, então o pai da Rosália disse que pintor que pinta mulher amarela é porque não sabe pintar mulher como ela é. (*Cara de pouco caso.*) Tipo do cara que não saca nada de arte, não é?"

Pintor: Mostra pra ele esse Matisse. Aproveita e ensina pra ele quem é Matisse." (*idem*, p. 15).

Numa outra passagem, o menino desenha um coração marrom e torto, porque está aborrecido, como se tivesse levado um soco no coração. A menina Rosália, filha do síndico, briga com ele e insiste que coração é vermelho, pontudo embaixo, com seta. Bojunga reafirma, assim, o desenho e a pintura como potencialidades expressivas em contraposição a concepções fechadas, de fórmulas prontas. (*idem*, p. 44).

Cláudio, observando o álbum que o pintor lhe deu de presente, reflete, na última cena do texto teatral, concluindo que consegue, agora, pensar no amigo como um todo, e não apenas na tragédia final, o que nos faz pensar que está também falando de si, ou seja, através da pintura e das ressignificações por ela proporcionada, sente-se menos fragmentado e mais inteiro:

Mas o que eu tenho que fazer não é separar amigo pra cá e por quê pra lá! Eu tenho é que juntar: fazer o que ele fez com esse céu, com essas duas folhas aqui: juntar bem junto. (*E agora pra platéia.*) E então eu juntei. Agora, quando eu penso no meu amigo – e eu continuo pensando tanto! – eu penso nele inteiro, quer dizer: cachimbo, tinta, por quê, gamão, flor que ele gostava, morte de propósito, por quê? relógio batendo, amarelo, blusão verde, tudo bem junto e misturado. (*idem*, p. 64).

Assim como no texto dramático, a versão narrativa traz, ao final, uma lista de coisas que o menino associa ao pintor, agora que ultrapassou o trauma. O texto de Cláudio parece ser expressão do que vai por dentro, de como funciona a psique, muitas vezes, sem verbos ou conexões mais alongadas, e sim como uma série de coisas que se sucedem e associam.

As cores como expressão de emoções e sentimentos também surgem em *Sapato de salto*, de Bojunga. Sabrina, criança trabalhadora, explorada em todos os sentidos, na casa de Seu Gonçalves, como já abordamos no capítulo 5.2.1, encontra na caixa de lápis de cor uma maneira de simbolizar o que sente e escreve em seu caderno:

– O segredo é azul fraquinho.

Seu Gonçalves ficou parado, interpretando a frase de olho fechado. E ela disse que Betinho era um nome azul mais forte, mãe era mais pra amarelo, saudade era bem cor-de-rosa, tinha dado pra ver tudo colorido, adorou a caixa de lápis de cor que o seu Gonçalves escondeu no pé de manga, se tinha um tempinho livre, sentava e fazia um desenho. (Bojunga, 2014, p. 18).

Dona Gracinha, avó de Sabrina, mandou o pintor colocar amarelo na casa, bem forte, na pintura das paredes. (*idem*, p. 45). É interessante notar que Sabrina havia relacionado a cor à maternidade, no início do romance.

Em *Lote 12, 2º frente*, a mãe de Mariana e da pequena Rosa permite que a filha desenhe numa parede da casa nova. A avó Elisa demonstra certo nervosismo com esta aceitação da mãe, e Mariana pensa:

Porque a Rosa estava tão feliz, tão feliz, que eu tenho a certeza que por muitos brinquedos que ela receba neste Natal nenhum encherá tanto o seu coração como esta parede. Sua. Para sempre. Acho que só agora a casa começa um pouco a ser nossa de verdade. (Vieira, 1980, p. 91).

Neste ato de expressão e liberdade, o desenho infantil, Mariana consegue perceber que há este impulso para fazer do espaço frio e impessoal de uma casa nova algo que se transforma e passa a ter a marca da família que agora o habita, com as atitudes afetuosas da mãe e da filha impressas na parede.

*Seis vezes Lucas* trata do menino Lucas e de seu medo, “a Coisa”, como ele diz, que lhe dói no corpo, ao longo de seis capítulos. Filho único, Lucas não gosta de ficar sozinho e os pais sempre o deixam, à noite, para participarem de eventos sociais. Diante do medo, desenha o cachorro que quer ter, projeta que irá conversar com ele, e modela para si uma “cara” de conquistador, em massinha. Cola-a em seu próprio rosto, vê-se no espelho. Conversa com esta Cara, construída por ele. Coloca a música “Batuque”, de que gosta, e descobre que sabe dançar, dançando a música por dez vezes. Em Chevalier e Gheerbrant encontramos as seguintes considerações sobre a “máscara”: “transforma o corpo do dançarino que conserva a sua individualidade, e servindo-se dele como um suporte vivo e animado, encarna um outro ser. (...) A máscara visa dominar e controlar o mundo invisível (...)” (1997, p. 442). Imaginamos que a música escolhida por Lucas tenha tambores, ou seja, desempenha para o garoto, no contexto do medo, a instauração de um espaço de ritual, no qual se acha acompanhado da máscara. Para combater o medo, segue sua intuição, e atua sobre seu próprio corpo, com o mascaramento e a dança extenuante, que o levam ao sono.

Na manhã seguinte, o pai, tentando perceber o que o menino tem no rosto, puxa um pedaço da massa que estava grudada. Lucas se desespera: “Você rasgou ela! você rasgou ela!” (Bojunga, 1997, p. 27). A mãe chora com o filho. Entendemos o desespero do garoto diante do que a máscara representou para ele, durante a noite: o enfrentamento do medo e uma identidade forte, representação que se desestrutura pela mão do pai, ao destruir a máscara.

O pai e o filho dialogam:

– Deixa ela chorar que ela é mulher, mas você é homem e eu não quero um filho chorão, com medo de ficar sozinho, com medo disso, com medo daquilo. (...) você ouviu bem? eu não quero um filho molenga e chorão. (...).



A voz saiu baixo, um fio de voz:

– Nunca mais você vai me ver chorar. (*idem*, p. 28).

Como bem observam Macedo e Amaral, “No sistema familiar historicamente patriarcal, o homem – Pai – é investido de poder, identificado com a racionalidade, a força, o domínio ou controlo das emoções e simbolizando a punição.” (2005, p. 3). E ainda mais adiante, temos que

O tratamento desigual dos sexos (e o subsequente silenciamento do sexo feminino) inscreve-se na linguagem através de mecanismos linguísticos (...) e também através de atitudes e práticas linguísticas (como sejam atitudes negativas perante determinadas práticas supostamente femininas, como a tagarelice ou a ‘conversa de mulheres’) (*idem*, pp. 176-177).

Assim, na visão machista e patriarcal do pai, o ato de chorar é visto como sinal de fraqueza, próprio e permitido às mulheres, negado aos homens.

Lenor, a professora de artes plásticas, desperta o desejo do menino, que se sente apaixonado por ela, que o trata com carinho, atenção e toque corporal. Lucas diz à professora: “– O meu nome também começa com l. – Só pra botar a cabeça a jeito pra uma festa da Lenor. Que foi tão gostosa quanto a primeira.” (Bojunga, 1997, p. 39).

Ao início das aulas, Lucas tinha “medo de meter a mão na massa”, “medo de experimentar pintar”, “pânico de se sujar de tinta” (*idem*, p. 39), e todos estes comportamentos amedrontados vão se suavizando ao longo das aulas, “E modelar virou um brinquedo (...)” (*idem*, p. 40). A professora lhe chama “Meu pequeno timorato”, que significa justamente amedrontado, em espanhol, nome que o menino irá dar ao cão que ganha. Incentivado pela professora a modelar em argila, Lucas faz, novamente, uma máscara. O menino passa um curto período apenas com a mãe, separado do pai, no sítio da tia Elisa, em Petrópolis. O garoto perde-se numa floresta, à noite, e tem um sonho em forma de cena teatral: o querido cachorro Timorato, que o pai abandonou na estrada, aparece lutando com a Coisa, que parece ter forma de massa de modelar. A cor vermelha ou avermelhada aparece referida várias vezes na obra, tanto relacionada aos desejos (a porta que lhe permite espiar Lenor, na sala de aula) como a “feridas expostas” ou traumas do menino (o líquido que escorre da Coisa, após lutar com o cão, em sonho).

Com a máscara diante de seu rosto Lucas ganha coragem para falar de tudo o que sente e sabe. É curioso notarmos a palavra denúncia, neste contexto, dita pelo narrador, no excerto

abaixo, pois demonstra a insatisfação e a intenção do menino com a situação e atitudes dos adultos, neste diálogo com a mãe.

(...) denúncia ele só fazia botando a Cara na cara: sem máscara ele não tinha coragem:

(...)

– Se eu fosse você eu não ia.

– Por quê?

– Por que que você vai dançar com o pai se ele não gosta de você?

– Não gosta de mim??

– Não. Ele gosta é da Lenor. (*idem*, p. 79).

O descontrolo do corpo aparece expresso principalmente na Coisa que o acomete, num medo paralisante, no não-saber dançar, assim como no choro-jorro do menino, quando está sozinho na floresta. Por outro lado, o corpo se satisfaz na alegria e no bem-estar que lhe causam experimentar dançar e sentir-se capaz disso. Lucas, em contato com linguagens como o desenho, a dança e a modelagem, sente-se aliviado de seus medos. Ao fim do romance, expressa para si, claramente, seu desencontro com o mundo dos adultos, apagando o que desenhava: “(...) pensei que gente grande sacava melhor. E aí foi e apagou o sol. Depois apagou a lua, depois o balão de São João, a lanterna e a lâmpada, e mais tudo que é estrela também.” (*idem*, p. 112). Essa escuridão que ele instaura no cenário do restaurante Terraço, desenhado e apagado por ele, pode ser vista como metáfora deste cenário sem luz que vê instaurado em sua própria vida. O menino não conhece o lugar, mas imagina-o pelo que os adultos dizem dele. É lá que o pai leva tanto a mãe, como depois a amante Lenor, para jantar e dançar. As verdades reprimidas, que só ele sabe, a respeito do pai, e não diz para a mãe, nem para Lenor, nem para ninguém, o fazem sofrer.

Já próximo ao fim do romance, a mãe diz que vai mudá-lo de escola de artes plásticas, pois há uma outra “muito melhor” (*idem*, p. 104). E Lucas dessa vez responde: “(...) eu não quero trocar de curso; eu quero voltar pr’aquela mesma escola de arte e pra mesma professora que eu tinha antes, a Lenor. – E ficou espantadíssimo de ter ouvido a voz dele falar com tanta firmeza.” (*idem*, p. 105). Assumir o que realmente quer e ter coragem de o dizer, fazem o menino se sentir bem. Mas isto é uma exceção em sua trajetória. O que mais o vemos fazer é reprimir os pensamentos, as ideias, e o que realmente gostaria de dizer ao Pai, à Mãe, à professora Lenor. Como definem Roudinesco e Plon, repressão é a “(...) operação psíquica que tende a suprimir conscientemente uma ideia ou um afecto cujo conteúdo é desagradável.” (2000, p. 649).

Lygia Bojunga nos faz ver que Lucas está crescendo, mas que seu caminho é tortuoso. A autora não passa a mão na cabeça do leitor ao final deste romance. A pergunta que abre este último capítulo “Lucas, e agora?” fica mesmo sem resposta. E imaginamos o menino nesta continuidade de sua história, com adultos que deveriam garantir seu equilíbrio psíquico, mas que não possuem capacidade para isso.

Em *Aula de inglês* temos um professor apaixonado por fotografia, e os enquadramentos que ele faz, o seu olhar para as demais personagens e situações, ao longo do romance, aparecem descritos entre aspas. No capítulo 1, no primeiro encontro do professor, com a jovem Teresa, que está a completar 19 anos e o trata por senhor, temos as primeiras de muitas fotografias imaginadas, transformadas em palavras pelo professor. “Que interessante esse ângulo. Ela assim de perfil olhando a chuva lá fora. A cabeça ficou tão bem emoldurada no quadrado da janela. Ia ser uma foto perfeita. Preto e branco. Até o suéter cinzento que ela resolveu botar hoje...” (Bojunga, 2006, p. 10). O professor destaca as expressões que faz a garota, pensando: “(...) um filme todo não ia dar pra captar cada expressão.” (*idem*, pp. 10-11). Em *A câmara clara*, Roland Barthes (1915-1980), escritor e crítico literário francês comenta sobre a atração que sente por certas fotografias. Neste romance de Bojunga, é como se estivéssemos sempre na iminência desta atração, pelo olhar que o professor tem para certos recortes de imagens. Barthes escreve: “(...) a palavra mais adequada para designar (provisoriamente) a atração que certas fotografias exercem sobre mim era *aventura*. Uma determinada foto *acontece-me*, uma outra não (...) a atração que a faz existir: uma *animação*.” (1980, pp. 37-38)

O amor por uma mulher e o amor por uma linguagem apresentam-se ao personagem do Professor, quando era ainda bem jovem, tinha apenas 11 anos, quando se encanta pela tia Penny: “Ele olhava e olhava pra foto. Eram as duas. O primeiro grande amor tinha chegado, vestido de dois fascínios: a Mulher e a Fotografia.” (*idem*, p. 24). Este espírito de constante observação das fotografias e das pessoas e realidades, como se fossem representações fotográficas, é frequente no olhar do Professor, sempre dividido entre o relacionamento amoroso que pode vir a se concretizar ou não. Estas indagações reflexivas nos remetem à seguinte passagem de Barthes: “(...) era preciso interrogar a evidência da Fotografia, não do ponto de vista do prazer, mas em relação com aquilo a que romanticamente se chamaria o amor e a morte.” (1980, p. 105).

Mesmo jovem, o Professor já refletia sobre a dificuldade em se tornar um fotógrafo famoso e também o dinheiro necessário para sustentar filmes e revelações. Num outro excerto, observamos um certo processo de formação do Professor, ao entrar em contato com outros

fotógrafos, bem como o encantamento que um certo olhar provoca, na fotografia, resultado de domínio e manipulação entre enquadramento, luz e sombra:

Tinha lido uma entrevista de um fotógrafo famoso: a câmera era a melhor companheira dele; saíam sempre juntos e era através dela que ele via o mundo; (...) ele saía andando sem rumo e, de repente, ele sentia que uma cena qualquer estava “pedindo para ser fotografada”; aí começava o que ele chamava de encantamento: o enquadramento: como é que ele ia enquadrar a cena? ela toda? pela metade? só sugerida? mais sombria? mais iluminada? (*idem*, p. 30).

Na carta que o Professor escreve para Teresa Cristina, quando sabe que ela partirá, debate-se em como representar o vazio por meio de imagens, e acaba por optar pelas palavras:

Pensei desabafar esse vazio em imagens; pensei mandar para você umas fotos que andei fazendo: a marca que um quadro retirado deixou na parede; um quarto despido de móveis; um lápis sem ponta. Mas acabei achando tudo banal e me decidi por palavras. (*idem*, p. 55).

Barthes, na mesma obra acima citada, reflete sobre este vazio que a fotografia encerra: “Para designar a realidade, o budismo diz sunya, o vazio...” (1980, p. 17). E mais adiante, complementa: “Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a sua maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que nós vemos. Em suma, o referente adere.” (*idem*, p. 20).

Bojunga joga com elementos da linguagem da fotografia ao falar da vida do Professor. Diz que ele nunca lamentou muito o fim de suas relações amorosas. Numa nota de rodapé, escreve: “Breves dados cinzentos da vida do Professor: (...) Foram os três compartimentos fortemente iluminados (a Fotografia, a tia Penny e a Teresa Cristina), entrou muito pouca luz nas outras peças da vida do Professor.” (*idem*, p. 59).

Em *Se perguntarem por mim digam que voei*, de Vieira, temos uma certa dimensão cinematográfica, na descrição das construções e paisagens, nos mistérios instaurados com janelas abertas, relógios parados no tempo, e nas passagens do livro de São Cipriano. A pintura de Joana Ofélia atravessa o tempo e une as personagens. Logo ao início, num leilão que ocorrerá na antiga Casa de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, estão dois homens, o mais velho e o mais novo, a dizerem, um ao outro, que pretendem comprar o quadro de Joana Ofélia, “a única coisa” que querem daquele lote de leilão. (Vieira, 1997, p. 152). Fica no ar a ligação deles com a mulher, o

que leva o leitor a querer desvendar este mistério: “(...) *ele dirá que não é nenhuma assombração, mas apenas o rosto de Joana Ofélia, à procura dos olhos que ele um dia roubou.*” (*idem*, p. 9). Aos poucos vamos descobrindo que se trata de Pedro Ruiz, o pintor que, na juventude, esteve a fazer o quadro de Joana Ofélia, um mês antes da menina completar 18 anos. Na ocasião, esteve também a restaurar os objetos sacros da igreja. “No quadro, Joana Ofélia está sentada diante da janela – uma minúscula janela ogival, «como as que aparecem nas histórias de princesas», pensara Pedro Ruiz quando ali entrara pela primeira vez.” (*idem*, p. 79). Ao contrário das outras pessoas, que parecem não compreender o que a menina diz, o pintor entende-a. Parece-nos que o mistério que habita o pensamento dela relaciona-se com uma certa dimensão poética que o artista, como tal, consegue perceber.

– É bom termos uma janela atrás de nós – disse Joana Ofélia.

– Porquê? – perguntou Pedro Ruiz.

– Podemos voar quando quisermos – respondeu ela.

– Podemos – disse ele. – Podemos sempre voar para onde nos levam os nossos sonhos.”

(*idem*, p. 80).

A criada Demétria, por sua vez, representante do mundo das crenças e superstições antigas, diz ao pintor que “(...) os quadros são como os espelhos (...), roubam-nos a alma.” (*idem*, p. 84). Enquanto ele oscila, sem saber se os olhos de Joana Ofélia são verdes, azuis ou violeta, conversa com ela, e é tão fluída a conversa, que é como se tratasse de um só discurso poético.

A narradora onisciente partilha que, aqueles dois juntos, “Eram dois murmúrios na tarde a cair, duas estradas paralelas para lá da janela, duas sombras na parede da sala.” (*idem*, p. 86). O pintor diz a Joana: “Um dia (...) alguém vai chegar para a levar daqui, porque é esse o destino das pessoas.” E mais adiante ela comenta, como lhe diz Delfina, dela mesma: “Porque os seus olhos nasceram com asas, e os olhos que nascem com asas ninguém consegue aprisionar.” (*idem*, p. 86). Esta imagem de olhos com asas é uma imagem fantástica, que reforça o carácter misterioso e inexplicável dos acontecimentos que se dão naquela paisagem distante em que circulam as personagens.

O quadro fica com os olhos por terminar, como se se tratasse de uma pessoa cega, mas mesmo assim é colocado em posição de destaque, no alto da escada. As moradoras conversam sobre se o pintor retornará ou não para finalizar a obra. Demétria aposta que ele ficou com medo de “ser ele a ficar preso para sempre.” (*idem*, p. 90). Completa num tom místico: “Nem eu às

vezes percebo o que digo. Mas está tudo no *Grande Livro de São Cipriano*. E tudo tem de ser assim. Por luas e sóis e mundos a haver.” (*idem*, p. 90).

O fechamento do romance, todo em itálico, é emocionante, pois resolve enigmas do passado, construídos ao longo da narrativa. Coloca o leitor em meio ao leilão das coisas que foram usadas por aqueles personagens, o que causa uma certa nostalgia, ver que tudo vai agora seguir outras histórias e caminhos. Vemos, então, os dois homens que aparecem no início. O homem mais velho é o pintor, que diz que “Um dia percebi que me estava a apegar de mais. A criar raízes nos olhos dela. Depois não poderia mais sair daquele lugar. Acho que foi por medo que fugi. Mas os olhos dela tinham asas e fugiram comigo.” (*idem*, p. 191). Já o mais novo é o filho Pedro, que durante toda a vida, nunca vira imagens da mãe, que morreu no parto, e diz precisar de “um lugar onde repousar a cabeça”. (*idem*, p. 191). A menina que está com o pai, Leticia, quer ir embora. O pintor faz Pedro ver que a filha, neta de Joana, é idêntica à avó, e é lá que ele poderá, então, apaziguar o seu coração. Com este argumento, o pintor convence o homem mais novo de que a pintura fique com seu autor, naquele leilão.

#### **6.4 – A Literatura dentro da Literatura - Metatextualidade, *mise en abyme***

Neste capítulo, veremos como a metatextualidade apresenta-se na literatura infantojuvenil de Bojunga e Vieira, mediante referências intertextuais, reflexões sobre o fazer literário, dentro das narrativas ficcionais, estruturas de narrativas que se encaixam e personagens que são escritoras e escritores.

Segundo Kristeva, no artigo “The adolescent novel”, já citado anteriormente nesta tese, o primeiro romance francês a trazer um adolescente ao primeiro plano, *Little Jean de Saintré*, de 1456, de Antoine de la Sale, apresenta-nos esta figura informe e imatura, que constitui um “topos de incompletude” (Kristeva, 1990, p. 14). A estudiosa frisa a porosidade adolescente, na qual os limites da diferença sexual e de identidade, da fantasia e da realidade, são mais facilmente transpostos. Para ela, a escrita representa uma prática semiótica que facilita a reorganização do espaço psíquico. (*idem*, p. 10). Veremos então como estas reorganizações psíquicas se dão, nestas personagens-meninas-adolescentes-escritoras.

O ensaio “A room of one’s own”, de Virginia Woolf, é um marco na escrita feminista, publicado pela primeira vez em 1929. A autora utiliza-se de uma “linguagem mordaz e expressiva”, como destaca a tradutora da obra para a língua portuguesa, Maria de Lourdes Guimarães, no prefácio à edição de 2005. Woolf reivindica, às mulheres, este espaço de um quarto só seu, a fim

de que tenham privacidade e liberdade para escreverem o que bem entenderem. Podemos imaginar que o contexto onde Virginia se insere, a Inglaterra no começo do século XX, é diferente das personagens que iremos destacar. No entanto, é impressionante como a questão de um espaço só seu também se coloca como algo importante à construção da identidade destas meninas, que projetam suas vidas futuras como escritora ou atriz, no fim do século XX. A questão de um espaço privado permanece atual, diante das desigualdades que ainda operam, entre homens e mulheres, nas condições para o desenvolvimento do ser escritora, do ser artista, nos dias atuais, em diferentes países. Como assinala Ann Rosalind Jones, no artigo “Escrever o corpo: para uma compreensão de l’écriture féminine”, já citado ao longo desta tese, “Assumir uma posição como mulher poeta ou romancista é entrar num papel escrutinado por questões de autoridade, de público, de modos de publicação e distribuição.” (2002, p. 93).

Raquel, uma menina de 10 anos, personagem principal de *A bolsa amarela*, de Bojunga, logo às primeiras páginas, nos coloca diante de três desejos, que ela chama de vontades, que precisa esconder: o de ser adulta logo, o de ser menino e o de ser escritora. Raquel transita entre as relações familiares e os amigos imaginários, que saem de sua produção ficcional, com espírito crítico e muita graça.

Em uma resenha sobre *A bolsa amarela*, de Bojunga, em 1989, Natércia Rocha destaca a grandeza do tratamento coloquial que a autora trabalha em seu fazer literário. “Amante ardente da palavra, Lygia não admite barreiras entre a palavra escrita e a palavra falada; por isso os seus textos surgem perante nós com uma força extraordinária, dando os sons das vozes, o ondular dos gestos, a vida de gente viva. Uma excelente escritora para todos, uma excelente amiga para os jovens.” (Rocha, 1990, p. 233).

Já a personagem Maria João, a narradora principal de *Úrsula, a maior*, de Vieira, utiliza-se largamente do humor, e revela, ao final da narrativa, que está a fazer 15 anos. As mulheres que convivem com Maria constituem um universo feminino com diferentes modos de ser, ver e viver a vida. Maria João almeja ser atriz ou deputada. Raquel, sendo mais nova que Maria, envereda mais pelo mundo da imaginação, convivendo com personagens que inventa como uma bolsa, um fecho de bolsa, um galo, um guarda-chuva, um alfinete, como se fossem reais. Maria, por sua vez, lança mão da ironia e dos dramas dos personagens teatrais, num tom mais realista, e diz textos que ela tem decorado, ao deparar-se com situações-problema no dia-a-dia.

As duas têm um espaço para esconder os segredos ou o que não querem que todos vejam: a própria bolsa amarela, que dá título ao livro, e uma gaveta, citada numa pequena

passagem, por Maria João. Parece que só um quarto para si não basta, para que possam cultivar ideias e sonhos. Raquel tem, por diversas vezes, o quarto invadido pelos familiares e Maria João, ao longo de sua história, divide o quarto com outras meninas que a mãe resolve acolher e ajudar. Ao mesmo tempo que estas outras meninas lhe incomodam, também provocam nela o desejo de ajudá-las com o que lhe parece ser interessante, no que toca ao alargamento dos horizontes de vida. Maria não sabe, mas é uma precoce feminista.

A questão de ter um quarto só para si surge explicitamente nas duas obras literárias. Maria João pergunta: “(...) meu Deus, quando terei um quarto só para mim?” (Vieira, p. 8). Ensaçando cenas teatrais no quarto, reflete: “(...) como me souberam bem aqueles meses com o quarto inteirinho para mim! (...) Aproveitei e morri de todas as maneiras e feitios (...)”, (idem, p. 51), “Um quarto só meu era o grande sonho da minha vida. Quase tão importante como vir a ser atriz no Nacional. Paredes só minhas, um espelho só meu, cheiros só meus.” (idem, p. 71).

Como podemos perceber nas citações acima, o quarto permite a Maria brincar de morrer, e renascer e morrer novamente, de muitas maneiras. A ficção se inscreve no seu próprio corpo, nos exercícios de interpretação que faz só para si. E isso lhe dá prazer. Maria refere ainda ao espelho dentro do quarto, ou seja, é diante dele, peça fundamental do próprio quarto, que ela mesma se torna ficção. Ao interpretar os personagens, projeta e cultiva o sonho do futuro profissional como atriz. À certa altura, a tia Graciosa, que vive com Maria e sua mãe, demonstra preocupação ao ouvir a menina a falar sozinha dentro de seu quarto. O universo teatral que tanto encanta Maria está fora do horizonte da tia, que não percebe o jogo que se está a processar ali.

Se, ao princípio do romance, Raquel quer esconder a vontade de ser escritora, ao final, após inúmeras repreensões e persistências, ela sente que escrever é um ato libertador, que a deixa mais leve, assim como a bolsa amarela onde carrega seus desejos reprimidos. “Minha semana de castigo foi ótima: escrevi à vontade – tudo que passava na minha cabeça, e tudo que acontecia na bolsa amarela.” (Bojunga, 1989, p. 129) O castigo passa a conter, então, o desejado tempo e lugar da privacidade para escrever o que bem entender.

O caminho de Raquel é tortuoso, ao esbarrar nos irmãos que tentam minar o ser escritora que a habita. A irmã a repreende, ao encontrar as cartas escritas pela menina e duvidar que tudo fosse ficção: “Disse que eu não tinha jeito, me deu puxão de orelha, fez queixa p’ró meu pai, o pessoal ficou de novo contra mim, e eu comecei a desconfiar que a gente ser escritora quando é criança não dá pé. Desisti de escrever carta.” (idem, p. 19)



Woolf diz que o mundo responde com “uma gargalhada grosseira”, cheia de hostilidade (2005, p. 81), às mulheres que escrevem ficção. É exatamente isto o que acontece a Raquel: “Quando eu voltei do cinema encontrei todo o mundo rindo da minha história (...) tavam rindo de mim também, e das coisas que eu pensava.” (Bojunga, 1989, p. 20). A menina rasga os escritos, resolve que não quer mais escrever. E aí é que o desejo, ou vontade, como ela diz, cresce. O desejo reprimido incomoda e pressiona a menina para se concretizar, de alguma maneira.

As dificuldades apontadas por Woolf, em princípios do século XX, às mulheres que querem ser escritoras, atravessa Raquel, personagem criada em meados do século XX, e transpassam a realidade das mulheres aspirantes a escritoras no século XXI. Mesmo que certas conquistas tenham ocorrido, muitas desigualdades ainda permanecem.

Woolf escreveu: “Fechai à chave as vossas bibliotecas se quiserdes; mas não existe portão, fechadura ou ferrolho que possa trancar a minha liberdade de espírito” (2005, p. 111). É exatamente este movimento que vemos acontecer na trajetória de Raquel. Por mais que a família e os irmãos tentem pressioná-la, de maneira autoritária e incisiva a parar de escrever, ela persiste, resiste e vai prosseguindo inventando outros modos de escrita: das cartas aos romances. E vai, assim, sentindo que o peso que ela carregava, dentro da bolsa amarela, diminui.

Nas primeiras páginas de *A bolsa amarela*, Raquel afirma que gostaria de ser menino, pois “(...) eu acho muito melhor ser homem do que mulher (...) Vocês podem um monte de coisas que a gente não pode.” (Bojunga, 1989, p. 14). E fala em jogar futebol, ser chefe de brincadeira, chefe de família, meter as caras no estudo e até pra resolver casamento. “Se eu quero jogar uma pelada, que é o tipo do jogo que eu gosto, todo o mundo faz pouco de mim e diz que é coisa p’ra homem (...) Eu acho horrível ter nascido menina.” (*idem*, p. 14) E então Raquel conclui: “Meu irmão nem ligou. Mas também por que é que ele ia ligar? Eu tava dizendo que ser homem é bom (...)” (*idem*, p. 15) O irmão reage de maneira ríspida quando ela afirma que o amigo André é inventado, um treino para ser escritora: “(...) em vez de gastar tempo com tanta bobagem, aproveita p’ra estudar melhor. Ah! E olha: não quero pegar outra carta do André, viu?” (*idem*, p. 16).

Woolf, também em *Um quarto só para si*, argumenta que as desvantagens educativas, sociais e financeiras comprometem a criatividade feminina. Diz ainda que em cada um de nós operam “duas forças, uma masculina e outra feminina” (2005, p. 16). Todas estas atividades que são permitidas aos meninos seduzem a menina Raquel. Ela inventa o amigo André, para quem escreve cartas e, depois, colocando-se na pele dele, responde para si mesma. Ou seja, vivencia

no mundo ficcional um heterônimo masculino, que a princípio lhe escreve telegraficamente, mas depois escreve de maneira solta e a incentiva a escrever romances, histórias realmente inventadas, a fim de se livrar das perseguições familiares contra as histórias que inventa com as pessoas conhecidas e vizinhos.

As limitações educativas e sociais referidas por Woolf estão a operar e incomodar Raquel que, no entanto, não se deixa abater e busca driblá-las em suas ficções, aventuras e nas relações que estabelece com os personagens que cria. Ela claramente enuncia o desejo de liderar e o desejo de expandir o corpo em atividades esportivas e lúdicas que são interditas às meninas.

Virginia Woolf aborda o assunto no ensaio “Profissões para mulheres”. Ela se refere a “The Angel in the House”: “Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel quando eu estava a escrever. Era ela que me incomodava e roubava o meu tempo e atormentava-me, até que, acabei por matá-la.” (2008, p. 43). É também com sua tinta que Raquel mata seus fantasmas, um a um, pois os desejos que, no início da narrativa, não podem ser assumidos publicamente, vão sendo trabalhados por ela com papel e caneta e assumem outro lugar em sua vida.

A leitura, na visão da mãe de Maria, de *Úrsula, a maior*, além de ser algo mais característico do mundo masculino, é tomada como algo negativo. “(...) a minha mãe diz que sou ‘muito irreverente’ e que, com tanta leitura e tanto teatro, por este andar ainda fico solteira (...)” (Vieira, 2008, p. 22) E a mãe elogia Xuxu, a filha de uma amiga, vinda do interior, a viver com ela: “Dá gosto ver uma rapariguinha de 13 anos tão atilada como ela, com a cabecinha assim no lugar.” (idem, p. 111). Fica evidente a admiração da mãe pelo modo de ser tradicional e angelical da menina Xuxu, quando ela chega a Lisboa, em contraposição ao modo de ser da filha, Maria, que se coloca sempre na posição de explodir os espaços definidos e expandir os lugares onde as meninas possam estar.

Explodir o que está posto é também o que faz Raquel ao não ceder às pressões autoritárias do irmão para que pare de escrever. A cada investida de censura da família, ela busca e encontra brechas para continuar a produzir e, assim, através da ficção, elabora seus traumas, aprimora seus desejos, e vai, pouco a pouco, forjando para si uma identidade feminina que lhe agrade. Faz muito sentido pensarmos no texto “A página em branco e questões acerca da criatividade feminina”, em que Susan Gubar, acadêmica estadunidense, escreve: “(...) a arte da mulher é produzida por um ferimento doloroso, uma influência literal da autoridade masculina.” (2002, p. 114).

Tanto Raquel como Maria João contam suas histórias em primeira pessoa. Por vezes, dirigem-se aos leitores, e o tom da escrita é um tanto quanto confessional, autobiográfico e contém pensamentos críticos, diálogos vivenciados e cartas. As ligações entre arte e vida são extremamente estreitas. Como proclama Gubar, “A atração das escritoras por formas pessoais de expressão com cartas, autobiografias, poesia confessional, diários e jornais aponta para o efeito duma vida experimentada como arte ou uma arte experimentada como forma de vida (...)” (*idem*, p. 108). Raquel inventa o romance do galo, personagem que numa espécie de realismo fantástico adquire vida, conversa com ela e passa a ser seu companheiro de aventuras. Se a bolsa é a companheira feminina, o galo é seu amigo do sexo masculino, ambos a acompanhá-la em todas as situações.

Alice Vieira coloca Maria João, ao fim da narrativa, a revelar que *Úrsula, a maior*, o romance que estamos a ler, é produto da escrita de Maria, que o conclui bem no dia em que está a completar 15 anos. É bonito observar que a celebração da data se dá com a conclusão de “uma obra bem feita”, isto é, a “abertura da cabeça” da amiga para ideias feministas, que lhe permitam assumir seus desejos e tomar as rédeas de seu próprio destino e, ao mesmo tempo, o término da obra literária que estamos lendo.

Woolf imagina como seria se Shakespeare tivesse uma irmã, que também quisesse escrever e trabalhar no teatro, que fosse tão genial como o irmão. Que impedimentos e restrições lhe seriam impostos. Que falta de acesso à educação, às leituras, ao ambiente teatral que teve o irmão lhe prejudicariam o desenvolvimento da carreira e do talento (Woolf, 2005, p. 74).

Os romances infantojuvenis de Bojunga e Vieira estão repletos de intertextualidade com citações de muitas obras literárias de variados autores, principalmente de língua portuguesa, e também de obras artísticas de outras linguagens, como apontamos nos segmentos anteriores deste capítulo. Como advoga Roland Barthes,

(...) um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a *mensagem* do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (1987, pp. 51-52).

Na mesma linha, o intelectual Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em sua *Teoria da Literatura*, obra basilar dos estudos literários em Portugal, estipula que “O texto é sempre, sob modalidades

várias, *um intercâmbio discursivo*, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências.” (Silva, 2002, p. 625).

Em *Sapato de salto*, antes do último capítulo do livro, surge a tradicional seção “Pra você que me lê”, presente em todas as obras editadas pela Casa Lygia Bojunga. Neste espaço, a autora costuma utilizar-se bastante da metalinguagem, refletindo sobre o fazer literário. A escritora assim inicia este apêndice:

Foi só deixar a Paloma lá no quarto pontuando com um suspiro as resoluções tomadas e botar o Andrea Doria na cozinha esquentando a sopa pro jantar (um e outro entregues a uma súbita sensação de alívio e paz), que me deu vontade de aproveitar esse momento de sossego e vir pra cá, pro espaço que criei pra nós, e que chamei de Pra você que me lê. (Bojunga, 2006, p. 251).

A sensação de alívio das personagens parece ser também a da escritora, por ter conseguido chegar ao fim de sua criação, resolvendo os dilemas de seus personagens. Tanto a seção, como a primeira linha, são escritas em letra de mão, o que propicia, de certa forma, a inscrição da personalidade da escritora, seu traço característico, seu corpo ativo, a inscrever-se no livro, mesmo que impresso e reproduzido mecanicamente. O modo como se dirige ao leitor, incluído na primeira pessoa do plural, “nós”, gera proximidade da escritora com os receptores de sua obra.

Bojunga ficcionaliza-se, tornando-se a personagem escritora, a dialogar com suas personagens, por exemplo, em *Ana Paze Retratos de Carolina*. Aprofunda o pacto ficcional com o leitor e instaura outros diálogos, sobre o fazer literário. Abre o olhar do leitor para o processo de criação, problematizando e verticalizando, assim, o ato da escrita e da leitura.

Em Vieira, temos muitas personagens que redigem diários, escrita do que é íntimo e, ao mesmo tempo, para ser lido por outros. São exemplos de narradoras participantes, ou seja, cada uma delas, “(...) invoca o seu testemunho de vivência directa (e quase sempre passada) dos eventos relatados.” (Reis e Lopes, 1996, p. 167).

Este recurso às personagens jovens escritoras, utilizado por Bojunga e Vieira, soa-nos como uma estratégia para que estas meninas não só se apropriem de seus discursos, como os deixam registrados e mais passíveis de serem levados adiante, nos trabalhos por elas produzidos. São histórias que podem inspirar outras histórias, na visão otimista das personagens, sobre suas

conquistas e ideologias. Como sinalizam Reis e Lopes, “(...) é no romance que a sobrevivência do **diário** se afigura mais interessante: o narrador do romance projecta então no enunciado a incerteza, a indecisão quanto ao futuro (...)” (*idem*, p. 107). Felipe Charbel, pesquisador da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no artigo “Dia após dia após dia”, argumenta que “O único bom motivo para começar um diário é o desejo de ter um diário. Ter um diário para dar forma a si mesmo.” (Charbel, 2020, p. 115). A escrita surge como um modo de se ver e rever diante dos dilemas que o mundo apresenta, ou seja, numa componente ao mesmo tempo terapêutica e especular. Assim como podemos decidir os rumos de uma história ficcional que estamos a inventar, podemos alterar os rumos de nossa própria vida. Os diários marcam presença como um modo de articulação entre o mundo interno e os acontecimentos externos, do dia a dia. Às vezes, sabemos, logo no início do romance, que estamos penetrando neste mundo diarístico, das intimidades. Em outros casos, isso só se dá a saber ao leitor no decorrer da leitura, e se confirma mesmo quase ao fim dela.

A identidade pode ser vista como conceito inspirador para a criação dos diários das personagens construídas pelas autoras aqui em destaque pois, como pretende Charbel, “O diário não é apenas uma prática de escrita: é também um tipo peculiar de convívio, um posicionamento diante do mundo, uma forma de cuidar de si. Ele é a escrita do tempo, e é também um modo de preencher o tempo com a escrita.” (2020, p. 118).

Na literatura, o jovem leitor entra em contato com a alteridade dos personagens, numa relação mais individualizada com a obra de arte impressa ali, no livro, em comparação com outras artes, como o teatro, onde muitas coisas acontecem em simultaneidade. Como alerta Bakhtin, a multiplicidade de vozes presentes no romance, ao que nos parece, abre um leque de relações ao leitor, entre a sua identidade e as identidades que vai descobrindo no contato com a obra literária. Como definem Reis e Lopes, com as “focalizações”, nas narrativas, temos “a articulação dialéctica de ‘visões de mundo’ (do narrador ou de personagens da história) susceptíveis de ilustrarem os fundamentais vectores ideológicos representados na narrativa.” (1987, p. 166).

Em muitas comunidades tradicionais, os ritos de passagem entre a infância e a adolescência são bem marcados. No mundo urbano em que vivem as personagens de Bojunga e Vieira, o sentido crítico parece ser uma das características fundamentais que emerge, nesta passagem de uma vida mais conectada com o imaginário e a fantasia para um mundo no qual o posicionamento diante das relações humanas – desiguais, conflitantes, assimétricas – passa a ser fundamental. Tanto os desencontros que se dão no seio da família, independentemente de sua

conformação, como aqueles que acontecem na vida em sociedade, passam a ser alvo dos questionamentos e reflexões das meninas e meninos dos romances analisados. Em nosso corpus de investigação há predominância de personagens na faixa etária entre dez e dezenove anos, em alguns casos estendendo-se a narrativa até a vida adulta e a velhice.

*Caderno de agosto* teve a sua primeira edição em 1995. Vieira põe o leitor em contato com duas narrativas paralelas. A primeira é da jovem narradora, Glória, de 15 anos, e seus familiares, com 25 capítulos. A segunda, em itálico, trata dos encontros e desencontros entre Mônica e Alfredo Henrique, o romance açucarado que a mãe de Glória está escrevendo e se desenvolve ao longo de nove capítulos, mais curtos que os da narrativa principal. Como sublinha Sara Reis da Silva, em relação a *Caderno de agosto*: “Nesta novela, Alice Vieira recorre ainda ao recurso da narração intercalada, que multiplica os pontos de vista (no sentido de objectos focados e no sentido da expressão de formas diversas de ver).” (2012b, p. 22). Os capítulos não têm nome nem número. Uma página em branco indica ao leitor que outro capítulo se inicia. Muitos nomes de personagens vão surgindo e é o leitor quem monta o quebra-cabeças de quem é quem, conforme avança na leitura.

A mãe, Luísa, recém-separada do pai da jovem, psiquiatra que se casou com uma mulher mais jovem e esnobe, desdobra-se entre a escrita literária e a pesquisa acadêmica sobre D. Maria II, que tem dificuldades em desenvolver. As situações, que poderiam ser dramáticas, são descritas com muito humor. Sara Reis da Silva nota que, em *Caderno de Agosto*, “(...) os protagonistas adolescentes tomam a responsabilidade de cuidar dos pais, (...) operando uma alteração de papéis.” (*idem, ibidem*).

Após muito adiar esta escrita do romance, encomenda de um amigo de faculdade, editor deste tipo de livros, a mãe, com auxílio da filha, deu-se como prazo o mês de agosto. A cumplicidade entre elas é muito grande. Mônica, a protagonista do romance folhetinesco que a mãe está a escrever é uma sofredora-batalhadora, que passa por um processo de libertação de um namorado que demonstra não ter nenhum interesse nela, ao longo do romance. Como num espelho, os desencontros da mãe parecem encorajá-la a que dê à personagem feminina da história que está criando, maior independência em relação ao mundo dos homens e das paixões.

Durante este mês de agosto, a menina Glória também escreve, em seu caderno-diário. A cumplicidade entre mãe e filha é bastante grande, ao ponto de a mãe discutir com a filha certos capítulos de sua criação. Ela se apega aos personagens inventados pela mãe, com os quais conviveu ao longo deste mês e lamenta:

Vou ter pena de me separar deles. Por isso agrafei neste caderno, cheio de grinaldas e com a cara dos Beatles meio desfocada, aqueles capítulos que discuti com a minha mãe (...) E pode ser impressão minha, mas tenho a vaga sensação de ver o John Lennon a sorrir. (Vieira, 2006, pp. 196-197).

O tom folhetinesco do romance que a mãe está a escrever ganha um toque de humor pela repetição dos nomes dos personagens, Alfredo Henrique e Mónica, que nunca são substituídos pelos pronomes ele ou ela. O filho António diz ao pai que a mãe começou a escrever a pedido de Alexandre Ribeiro e também como “terapia”, como ela mesmo disse, “Para ver se penso noutras coisas”, referindo-se ao divórcio. (*idem*, p. 125).

A história de Mónica é narrada em 3<sup>a</sup>. pessoa. Trata-se de um narrador onisciente. Mónica fala sozinha e D. Gilberta, dona da casa onde ela mora, estranha: “É o primeiro passo para a loucura”. Mónica tem medo de enlouquecer (*idem*, p. 127). Observa fotos e relembra o passado. Fugiu de casa várias vezes na infância. A tia, que a criou, não gostava dela. Diz a tia: “Se tu não tivesse nascido, não morria a tua mãe e eu não tinha de estar aqui a tratar de vocês.” (*idem*, p. 129). Como temos visto ao longo desta tese, esta situação de meninas e jovens “enjeitadas” é recorrente na obra de Vieira.

Luísa discute com os filhos quem são os personagens, o que fazem, onde trabalham. Vemos como o mundo dos adultos e do trabalho pode ser compartilhado com os adolescentes: “Nessa altura, a minha mãe chamava-nos às vezes depois do jantar, e ficava a conversar connosco, e lia-nos o que já tinha escrito, pedia-nos opiniões, discutíamos muito, ríamos muito.” (*idem*, p. 136). Foi Glória quem sugeriu à mãe que Mónica trabalhasse num salão de cabeleireiros, e não na caixa registradora do “Cesto Ideal”. Vieira revela, ainda, como as vivências inspiram as criações literárias. Luciana é uma amiga de Glória, que sempre vai ao cabeleireiro: “Eu tinha acabado de ir com a Luciana ao Vitorino e Lurdes, onde ela vai uma vez por mês ‘aparar as pontas do cabelo’” (*idem*, p. 136). Quem dá a palavra final à criação literária é a mãe.

Luísa tem o hábito de ver vários telejornais, acompanhada do filho, com o tabuleiro das refeições, diante da televisão. António, o filho, “faz parte da Associação de Estudantes da escola e quer andar sempre muito bem informado” (*idem*, p. 149). Ele e a mãe lançam suas opiniões sempre que surge no ecrã a Ministra da Educação. Ele escreve artigos histórico-culturais para o jornal da escola, que se chama “*Quentes e Boas*” (*idem*, p. 149). Jovens que escrevem para jornais escolares aparecem em diversas obras de Vieira, como *Vinte cinco a sete vezes*, *Lote 12*,

2º frente e *A vida nas palavras de Inês Tavares*. Sendo a escritora Alice Vieira também jornalista, esta é uma atividade com a qual possui muita intimidade. Patricia Waugh, crítica literária, ao abordar a metaficção, destaca (em tradução nossa) que “as criações literárias ficcionais criam seus mundos imaginários, a metaficção ajuda-nos a entender como a realidade que nós vivemos, dia após dia, é, similarmente, construída, escrita.” (1984, p. 18).

O editor Alexandre Ribeiro, amigo de Luísa, gostaria que a história de Mónica se passasse em Malibu, mas a autora, sai em defesa de Lisboa, numa visão bem pouco idílica ou turística, e bastante quotidiana da cidade: “Em 345 volumes da coleção, nunca *Interlúdio* tivera uma história a passar-se em Lisboa, no meio da poeirada das obras do metropolitano, dos buracos nas ruas, das bichas para o autocarro.” (*idem*, p. 189). A filha Glória dá ao leitor a ideia da rotina na vida de uma escritora: “A minha mãe cumpriu a promessa: das oito ao meio dia ninguém a arranca deste escritório, diante do ecrã do computador (...)” (*idem*, p. 194). Luísa considera a possibilidade da personagem de seu romance não se casar com ninguém, depois das experiências que teve com dois namorados: “começou a avaliar melhor o significado da palavra ‘independência’.” (*idem*, p. 195). Decide então, junto com Glória, que Mónica se casará, mas não com Alfredo Henrique. Glória sonha com o dia em que, talvez, a mãe venha a ser uma escritora famosa.

Sobre a estrutura das obras juvenis de Vieira, Sara Reis da Silva notifica que a escritora, “cruzando níveis narrativos e alternando tempos, força os leitores a um maior esforço cooperativo na construção de sentido das obras.” (2012b, p. 24), com o que estamos de acordo e verificamos, por exemplo, em *Caderno de Agosto*, *Se perguntarem por mim digam que voei*, *Um fio de fumo nos confins do mar* e *Viagem à roda do meu nome*, todas obras produzidas ao longo da década de 1990.

Em *Querida*, de Bojunga, o personagem principal Pollux, já adulto, que se tornou escritor especializado em literatura de viagem, reencontra-se com o tio Pacífico e diz: “Afinal de contas, literatura não deixa de ser isso mesmo: um “anúncio” público, sempre meio disfarçado, que os escritores fazem de suas próprias preocupações e anseios..., não é?” (2009, p. 222). Parece-nos haver aqui uma sobreposição entre o que pensa a personagem e o que pensa a autora Lygia Bojunga, principalmente expresso no engajamento explícito da literatura produzida por ela a certas questões sociais. Jones reivindica que “A escrita das mulheres será mais acessível tanto a escritoras como leitoras se a reconhecermos como uma resposta consciente a realidades socioliterárias, em vez de a aceitar como um extravasar da comunicação não mediada de uma mulher com o seu corpo.” (2002, p. 95)



O menino Pollux vai até um sítio, num lugar afastado, onde está Pacífico. A descrição do portão, da entrada, da clareira, é muito aproximada ao que vi, no sítio Boa Liga, espaço da Fundação Lygia Bojunga. A própria direção para se chegar lá é a mesma: Pedro do Rio, Petrópolis, Itaipava. O fato da personagem Ella ser uma atriz que deixou os palcos e optou pela vida em reclusão no sítio, na região serrana do Rio, remetem-nos diretamente à história de vida e às opções feitas pela escritora Lygia Bojunga. Nesta proximidade muito grande entre os campos da vida pessoal e da criação ficcional, identificamos, portanto, procedimentos metaficcional que estabelecem trânsito direto entre as experiências de vida da artista e sua produção literária. Este diálogo de Pollux com Pacífico trata da história familiar, mas parece-nos também aplicar-se à relação da obra literária com o leitor, na visão de Bojunga:

“– Mas, Pacífico, ficou faltando muita coisa pra você me contar!...

– Tudo que é história é assim mesmo: sempre fica faltando mais isso e mais aquilo...

– Mas, Pacífico...

–... o que faltou a gente preenche com a imaginação...” (*idem*, p. 172).

No capítulo intitulado “Intervalo” temos o crescimento do menino protagonista. O tio Pacífico por várias vezes havia lhe dito que deveria tornar-se escritor, por sua capacidade de fantasiar e inventar histórias. Ficamos sabendo que, encorajado por Roberto, seu padrasto, Pollux envia um relato, em inglês, da viagem que fez a Alexandria, no Egito, para um concurso, *Traveller's tales*, para uma revista londrina, e ganha o prêmio e a publicação, um estímulo a novos escritores. (*idem*, pp. 177-178). Aos dezenove anos, tornou-se “colaborador assíduo (sempre com relatos de viagens) em revistas e jornais de Lisboa e Madri.” (*idem*, p. 178). Aos vinte anos interrompeu os estudos de astronomia para escrever um romance de sucesso, que se passava na Andaluzia, e foi publicado em Lisboa, além de traduzido para o inglês, francês e alemão. Aos trinta anos tinha seis livros de viagem traduzidos para vários idiomas, quando voltou ao Rio para um lançamento.

A personagem Pollux, já escritor, menciona Picasso e as “inúmeras viagens de volta à infância” para alimentar a criatividade, o privilégio de poder lidar com as questões humanas, ao ter escolhido o ofício da escrita. Indo de carro para Juiz de Fora vê a indicação que leva a Pedro do Rio e resolve quebrar a promessa que fez a Pacífico na infância, de nunca mais voltar ao lugar. Pollux conta ao tio o que fez nestes vinte anos, e fala da vida, da sorte e dos deuses que o empurraram para a escrita. Diz que, como fala um amigo seu, o escritor é um “trabalhador braçal do intelecto”. (*idem*, p.195). Pollux não quer ficar limitado a ser escritor de um único gênero. O editor o questionou sobre o último trabalho que entregou, um romance que trata de um escritor

que alcança, ainda jovem, fama e dinheiro, mas que se sente ludibriado por isso, vive angustiado e, ao final, o personagem “cai de propósito de uma janela”. (*idem*, pp. 195-197). Critica todo o sistema literário, os intermináveis eventos, “Cada vez mais nós somos pressionados a nos encaixar no que nos rotulam. E os rótulos vão se tornando cada vez mais estreitos: mistério, horror, autoajuda, juvenil, infantil, romance, suspense, viagens... a compartimentalização é cada vez mais sufocante.” (*idem*, p. 197). Diante do mercado e em relação aos editores, o modo como Pollux se manifesta, “Se os meus editores e o meu agente não gostam que eu me aventure por outros caminhos, paciência!” (*idem*, p. 222), parece muito próximo da conduta de Lygia Bojunga em relação à sua obra e a editora que fundou e leva seu nome.

Este “Pra você que me lê”, o último escrito por Bojunga, é bem curto e contundente. A maneira como se dirige ao leitor faz com que sintamos fortemente a presença da autora. Deixa no ar um sentimento de despedida

Hoje, venho ao *Pra você que me lê* – espaço onde costumo vir pra te contar uma coisa ou outra sobre o livro que te encontro lendo (...) Ao botar um ponto final nessa página aí atrás que você acabou de virar (...) cai em estado de *empacamento verbal*, digamos assim; perdi a vontade de conversar com você ou com qualquer outra pessoa. (*idem*, pp. 232-233).

Bojunga conta um pouco mais o que aconteceu aos personagens deste romance, e então termina com uma nota, escrita por Pacífico que, assim como recebeu o Retiro de herança de sua Querida, deixa-o para Pollux.

*“Da mesma maneira que o Retiro me ajudou a encontrar a paz e a felicidade, espero que também te ajude a escrever os livros que você ambiciona criar.*

*Boa sorte!*

*Pacífico.”* (*idem*, p. 234).

Mas, nesta última conclusão, escrita em letra de mão, Bojunga deixa a relação aberta, talvez expondo as contradições que fazem parte da trajetória da escritora, autoficcionalizada em Pacífico, na passagem acima.

“Até nosso próximo encontro Lygia” (*idem*, p. 234).

Em *O sofá estampado*, encontram-se as cartas de amor que não chegam a ser lidas, escritas pelo tatu, personagem principal, à gata angorá Dalva, por quem está apaixonado. “O Vitor,

que no princípio não sabia dessa história da Dalva não aguentar leitura, logo que começou o namoro desatou a escrever carta de amor pra ela” (Bojunga, 1987, p. 15). Ela reclama que a carta “Não tem figura. Não tem anúncio. Não toca música.” (*idem*, p. 16) e acaba por enfiá-las pra dentro do sofá. Ele quer falar de casamento, marcar a data, mas ela não quer saber de nada disso. Então ele descobre, dentro do sofá, todas as cartas fechadas, que havia mandado para ela. “(...) quem sabe cavando com força ele acabava esquecendo da Dalva? Cavou tão fundo que foi dar no tempo que ele era tatu-criança.” (*idem*, p. 20). Esta volta à infância e ao passado como possibilidade de encontrar respostas às questões do presente é construída por Bojunga, com recorrência, trazendo para o terreno literário o método psicanalítico.

A professora pede para que Vítor fale de cor o poema “Último andar”, de Cecília Meireles. Ele fica nervoso, porque ela e os colegas pedem para que ele fale mais alto. “(...) o Vítor já nasceu assim mesmo: com um talento danado pra se engasgar.” (*idem*, p. 25). No poema, Lygia Bojunga introduz o encanto em morar perto do mar, tendo já declarado o encanto com o mato, no começo de *O sofá estampado*, e cita a poeta brasileira, na recitação de Vítor:

“No último andar é mais bonito  
do último andar se vê o mar.  
É lá que eu quero morar.” (*idem*, p. 23).

Como presentes de sua formatura, o tatu Vítor ganha uma viagem para conhecer o mar, um cinto com dinheiro e a mala parecida com a que foi da avó, com coisas dela, ou seja, a preciosa herança familiar com objetos que fazem parte de seu passado e que pertenciam à amada avó: “O Vítor abriu o fecho devagar, pensando nas coisas que ele sempre via na mala: o álbum de foto, a lente, o diário de viagem...” (*idem*, p. 35). Enquanto ainda vivia, a avó enviou um bilhete à família, que resume seus ideais, tão admirados por Vítor, e que relacionam a escrita e a palavra com seu poder de denúncia:

Meus filhos,  
Não param de destruir a floresta; estão tocando fogo por todo o lado. Dizem que é mais rápido. Pra ter o terreno livre e botar coisa que dá dinheiro depressa. Alguns bichos que voam e que pulam de galho têm conseguido fugir. O resto morre queimado. Estão matando tanta vida que isso acaba virando um deserto.  
Quero fazer um pedido: contem o que está acontecendo por aqui pra todo o mundo que está a fim de ouvir, e pra quem não está a fim, paciência: contem também.  
Paz, saúde, saudade.

Mamãe. (*idem*, p. 51)

Em nota, algumas páginas adiante, Bojunga escreve: “Passou tanto tempo que na certa o papel acabou rasgando.” (*idem*, p. 54). A autora cria cumplicidade com o leitor, incentivando-o a ler nas entrelinhas, pois dá a entender que o pai rasgou o PS que a avó havia escrito para o neto, no bilhete que deixou para ele, por não ser do seu interesse, uma vez que o pai quer que o filho prossiga em seu empreendimento comercial. Eis o texto descartado: “P.S. Tem muito mais bicho de barriga vazia que bicho de barriga cheia. Não se esqueça dessa injustiça na hora de escolher sua profissão. VÓ.” (*idem*, p. 51).

Finalmente, Vítor reencontra a mala a que tem direito, que estava com o Inventor, que a achou “abandonada num caminho lá na Amazônia.” (*idem*, p. 103). Ele mostra ao tatu a carta que estava pendurada na alça, que nos faz lembrar um epitáfio:

PARA QUEM ENCONTRAR ESTA MALA

A dona desta mala morreu aqui defendendo terra  
que era de índio, terra que era de bicho, terra que  
era de planta. Ela pediu para entregar a mala para  
o neto dela: o Vítor. Ela diz que é importante  
entregar a encomenda para ele. POR FAVOR! COLABORE. (*idem*, p. 103).

Em *Lote 12, 2º frente* a avó Lídia, guardiã das tradições, cantava para a neta dormir:

“Mariana diz que tem  
sete saias de balão  
que lhe deu um caixeirinho  
da gaveta do patrão.” (Vieira, 1980, p. 23).

E, agora, Mariana canta para a irmã Rosa, as palavras e a melodia que herdou da avó, substituindo seu nome pelo da irmã. Como em outras obras de Vieira, Mariana tem vontade de escrever e percebe que está a crescer:

Olho para estes cadernos novos e dá-me logo vontade de pegar numa esferográfica e escrever, escrever, nem eu sei o quê. Escrever que cresci, por exemplo. E não é só nas bainhas das saias e das calças que eu vejo que cresci. É outra coisa. É um crescer cá por dentro, que nem sei que nome tem. (*idem*, p. 26).

O pai da menina faz palavras cruzadas, e constatamos que a família da protagonista possui adultos que leem e escrevem, o que reflete no interesse dos jovens por estas atividades, tanto aqui como em outras obras de Vieira como *Caderno de agosto*, já abordada neste segmento, ou *A vida nas palavras de Inês Tavares*, que trataremos mais adiante.

Mariana filosofa em uma carta que escreve para a amiga Rita: “Rita, achas que uma casa em que vivemos durante onze anos fica completamente vazia de nós quando pegamos nos móveis e vamos para outro sítio?” (*idem*, p. 32) e fecha a carta retomando a brincadeira que costumavam fazer, de imaginar o futuro: “Cumprimentos ao teu marido, às tuas filhas, e às tuas netas (já arranjaste algum bisneto?).” (*idem*, p. 33). Mariana fica contente porque um vendedor de castanhas aparece no bairro novo em que está morando. Fica a ler o jornal em que estão embrulhadas as castanhas, tentando imaginar a continuação de notícias e anúncios. Mariana escreve um texto que vai para o jornal da escola e trata das disputas políticas e de poder entre os romanos e Viriato, chefe da tribo dos lusitanos. A professora de Português e a avó Elisa dizem que a menina tem muita imaginação. Em defesa da liberdade, a menina fecha seu texto assim: “(...) acho que era um homem valente, que gostava de ser livre e de ver livres os outros homens. Isso deve bastar.»” (*idem*, p. 46). Revela ter conhecimento sobre diferentes gêneros textuais: “Pego na caneta, estico bem a folha de papel branco onde apetece escrever um longo romance de aventuras (...)”. (*idem*, p. 43).

Mariana reflete sobre como os acontecimentos quotidianos parecem-lhe mais desafiadores que as histórias de fadas e princesas. “Gostava de um dia escrever uma história. Uma história assim sem história especial (...)” (*idem*, p. 85). Faz-se o questionamento: Rosa, mesmo sendo tão pequena, já sonha quando dorme? “Às vezes penso que é para isso mesmo e só para isso que as fadas devem existir: para encherem os sonhos das crianças.” (*idem*, p. 86).

No sonho de Mariana, encontramos muito do que viveu nas páginas anteriores, como já abordamos no capítulo 6. É muito bonito e poético o modo como Vieira constrói estes sonhos, lampejos de surrealismo, com cargas imagéticas que nos soam cinematográficas, ao desenvolver toda uma construção textual que se dá no presente, com a descrição clara de ações e aparições:

(...) quero entrar na casa antiga, mas um cão empurra-me, não me deixa sequer passar a porta, e lá de dentro surge uma mulher desgrenhada e sem dentes que diz «sou a Gata Borracheira, foi você que encontrou o meu sapato na escada?», e eu fujo a correr e estou de novo no meio da escuridão ouvindo a minha avó, «Mariana diz que tem/sete saias de cetim», procuro vê-la mas a noite é completa, onde está afinal o teu riso, onde

estão agora as tuas histórias, mas ela rodopia com os peixes azuis e vermelhos, diz «o Inverno foi tão longo e eu arrefeci tanto», quero tocar-lhe mas ela afasta-se, sorrindo sempre, «cresce sem mim agora», ouço-a enquanto a vejo afastar-se de mim cada vez mais.” (*idem*, p. 104).

Em José António Gomes encontramos a seguinte apreciação sobre o estilo de Vieira: “(...) escrita enxuta, cuja carga poética se acentua nas descrições de devaneios oníricos e em certos momentos de um lirismo tocante (dos quais a pieguice fácil e a retórica inútil se encontram ausentes)” (1998, p. 45).

Um outro exemplo desta carga poética que se insere na narrativa é a conversa que Mariana trava com a nova rua onde está a morar. Filósofa sobre a vida e a morte que ali se instalará.

Despida de letras e de números ganharás o sangue do nome que tomares, de herói, árvore, estrela, oceano ou concha. E as janelas vão abrir-se todas as manhãs sobre o teu corpo, e dentro delas as pessoas estarão a olhar-te com a mansa inquietação de quem vê crescer um filho. (...) Ganharás novos rostos de crianças que irão nascer nas casas sobre ti erguidas. Perderás outros que de repente não aguentaram o frio de mais um Inverno e, embora apertando no coração a memória de tantos anos passados noutras ruas, é a ti que levarão nos olhos, despedindo-se.” (*idem*, pp. 117-118).

A adolescente narradora Inês, de *A vida nas palavras de Inês Tavares*, em primeira pessoa, nos conta que ganhou da Avó Gi um caderno que tem escrito na capa, “em letras garrafais, DIÁRIO” (Vieira, 2008, p. 10). A opinião da adolescente sobre um diário é bastante direta e aparece já no início do romance.

Um diário.

Quer dizer: uma seca.

Ainda por cima agora já ninguém escreve.

Já ninguém pega numa esferográfica para escrever seja o que for, a não ser que se esteja na aula, ou em casa a fazer os TPC. (*idem*, p. 10).

A menina tinha pedido um *iPod* à avó. Esta incentiva-a a escrever segredos, e a garota fala ao leitor “(...) eu não tenho segredos. – És um livro aberto – costuma dizer o meu pai.” (*idem*, p. 11). E então cita coisas importantes que, se lhe acontecessem, iria querer anunciar aos quatro ventos, e não esconder num diário, e que a avó desconhece este universo, muito próprio dos adolescentes, envoltos em fãs clubes de atores e cantores, como “esbarrar na esquina com o Brad Pitt”, “ir à discoteca e fazer coro com o Justin Timberlake”, ou ainda ter autógrafos da gente que atua na série juvenil *Morangos com Açúcar*. (*idem*, p. 12). Mas apenas algumas páginas adiante, enquanto conta histórias sobre as avós e seu nome, Inês reflete sobre a escrita: “E com tudo isto já enchi uma data de folhas deste diário. Mas será que contei coisas importantes? Segredos? Acho que não me vou ralar com isso. Vou escrever o que me apetecer, quando me apetecer, e pronto. (*idem*, p. 17).

A avó Gi publica *Lágrimas do meu viver* e passa a se apresentar como poetisa. Tem o desejo que a neta se torne escritora. Inês diz que o seu diário está mais para semanário ou mensário, é fã de Harry Potter, sabe de cor as primeiras linhas do primeiro volume que, segundo ela, lhe fez parar para pensar o que seria “no meio de uma família, conseguir ser normal” (*idem*, p. 28). O espírito crítico que notamos em outras personagens adolescentes de Vieira também se apresenta em Inês, em relação à família e à professora. A jovem identifica diferentes modos de usar a língua portuguesa: a “setôra de Português é do Norte, por isso sabe muito bem conjugar os verbos na segunda pessoa do plural” (*idem*, pp. 34-35) e recrimina que se trate as pessoas por você. Grita a professora: “-«Você», já lá dizia a minha avó, é estrebaria!” (*idem*, p. 35). A professora chama os alunos de “poço de ignorância e incultura”, e esclarece que o nome da rua da aluna Vanessa, “Públia Hortênsia de Castro”, “(...) era uma mulher do século XVI, que se tinha disfarçado de homem para poder estudar na universidade.” (*idem*, pp. 34-35). E foi tão boa aluna que o rei lhe deu um subsídio. Os escritos de Públia não chegaram até nós. Refere-se ainda a Bocage, o escritor, ao café Nicola, na Baixa, onde foi preso, como se vê nuns quadros, e também ao naturalista e zoólogo Barbosa du Bocage, que dá nome à rua da Avó Sara. Inês diz que ODEIA - escrito assim, em maiúsculas, para ressaltar o verbo - quando a mãe se põe a espiar o que está a escrever no diário (*idem*, p. 58), o que nos remete ao texto *Um quarto só para si*, de Woolf, já citado ao longo desta tese.

Com muito humor, Inês relembra da professora a levar as crianças à Feira do Livro, quando chegava o Dia da Criança, e das prateleiras todas altas demais, e das crianças nem aí com os livros, a repetirem sem parar “Queremos um gelado! Queremos um gelado!”, diante do

calor escaldante de junho, e depois a passearem todos pelo Parque Eduardo VII (*idem*, pp. 78-79), dando-nos assim referências de eventos e lugares de Lisboa. *Harry Potter e o Príncipe Misterioso* é o livro escolhido por Inês na Feira do Livro. A mãe critica a escolha e a Avó Gi paga a compra. Todo 10 de junho, a avó leva flores à estátua de Camões junto com a neta. (*idem*, p. 80). Com *e-mails* e SMS as pessoas já não têm o hábito de mandar postais, mas Inês e a mãe mantêm o costume. Dentro de nosso *corpus*, esta é a única obra que apresenta estes modos de comunicação, mais recentes. Alice Vieira cultiva o hábito de enviar e receber postais, com larga correspondência com pessoas e leitores de várias partes do mundo.

Douglas (2018) assinala o caso Harry Potter, que assolou o mundo nos anos 1990, fazendo da literatura infantojuvenil fenômeno inserido na globalização e no mundo mercadológico, como até então não se tinha registrado. Alice Vieira também fala em entrevista sobre este fenômeno de venda e penetração da literatura destinada a jovens, que veio a alterar o cenário deste mercado, em tempos mais recentes. Gemma Lluch, pesquisadora da Universidade de Valência, em seu artigo “La narrativa para los adolescentes del siglo XXI” (2012) sublinha o trânsito das narrativas juvenis, entre os livros, as telas e os subprodutos que se criam a partir das obras literárias, citando o fenômeno Harry Potter, entre outras séries. Destaca também como os adolescentes e jovens partilham, entre si, leituras, resenhas e recomendações, através das redes sociais e dos muitos meios disponíveis, na Internet, ganhando força, assim, a circulação das obras pela recomendação entre pares, amparada por estratégias de venda e interesses do mercado. Esta representa uma grande alteração em relação ao passado, quando eram os adultos, principalmente na figura dos pais e professores, quem indicavam aos jovens as obras e leituras que consideravam adequadas. Inseridas no fenômeno *crossover*, estas obras ficcionais de grandes vendas e alcance mundiais, muitas vezes, recebem edições diferenciadas, com mais ilustrações quando se dirigem ao público adolescente, e mais austeras, quando voltadas ao público adulto.

Retornando à obra *A vida nas palavras de Inês Tavares*, a adolescente protagonista descobre uma foto antiga da Avó Gi, em preto e branco, junto a uma cama. Então a mãe lhe conta a desavença que houve e permanece entre as duas avós: foi a Avó Gi, enfermeira, que cuidou do Avô Eugénio no hospital, quando adoeceu, e a Avó Sara encheu-se de ciúmes por isso e pelas visitas que depois a outra vinha lhe fazer em casa, até que um dia lhe bateu com a porta na cara. Fica no ar, para o leitor, se ele correspondia, se tinha interesse pela avó enfermeira, ou tudo não



passou de fantasia. (*idem*, pp. 129-130). E assim um ciclo se fecha e Inês tem, finalmente, um segredo para guardar em seu diário: a foto da avó, que guarda esta história, segredo de família.

No romance *Se perguntarem por mim digam que voei*, “Piedade gostava de palavras como se gosta de pessoas. E tinha a certeza que era nelas, e não nas bagas, nas raízes, nas sementes ou nas ervas, que estava a salvação do mundo.” (Vieira, 1997, p. 177). Percebemos, portanto, a mudança de mentalidade, do mundo tradicional das mulheres que vinham compondo esta família, em meio rural, para uma visão de mundo conectada com o mundo da linguagem, das palavras, além do mundo urbano, uma vez que Piedade vai viver em Lisboa, aos 18 anos.

A despedida da criada Demétria da vida, no fim do romance, é como um curto-circuito, muito poético. Ela, que testemunha toda a saga familiar, ao longo de duas gerações, passa em revista alguns acontecimentos de sua vida, entremeados a trechos do livro sagrado de São Cipriano, do qual não se desgarrou ao longo de sua existência. Chama nossa atenção o ritmo que o tamanho dos parágrafos instaura, para finalizar com três linhas curtas, o último suspiro, que instaura uma ligação espiritual e circular, entre as mulheres do romance: “Então fechou os olhos. E voou em busca de Joana Ofélia. Por luas e sóis e mundos a haver.” (*idem*, p. 196).

Em *Aula de inglês*, Bojunga cria jogos e espelhamentos. O escritor Octavio Ignacio está escrevendo um romance que está estacionado. A personagem feminina chama-se Penélope, como a tia do personagem Professor, amor platônico de sua juventude. Teresa Cristina quer ser esta pessoa na vida do escritor, para inspirá-lo a escrever a história da personagem, que é uma leitora apaixonada por um escritor. Se, ao princípio, Teresa se identifica com a personagem de *A prisioneira*, livro do autor-personagem Octavio Ignacio que fez sucesso, busca agora desenvolver um processo inverso, apelando para que o escritor a deixe entrar em sua vida e a transforme em personagem. O jogo de sedução entre escritor-leitor-personagens está posto, e também o quanto Teresa está sem jeito, mas vai se soltando, neste primeiro diálogo que mantém com Octavio, e o quanto consegue seduzi-lo, instaurando assim uma busca por relação amorosa entre uma mulher jovem, que toma a iniciativa e assume seu desejo e discurso, e um homem mais velho.

A narradora compartilha com o leitor o que o Professor pensaria, se estivesse naquela cena, através dos constantes enquadramentos fotográficos que ele imagina.

Se o Professor estivesse presente, ia logo querer enquadrar a pose involuntária de Teresa Cristina. E depois, estudando ardentemente a foto recém-revelada, ia ficar tão perturbado pelo olhar de Teresa Cristina, que ia se limitar a “batizar” a foto de: sem título. (Bojunga, 2006, p. 83).

Octavio Ignacio, o nome que Bojunga dá a este personagem-escritor, é o mesmo de um pintor brasileiro que viveu entre 1916 e 1980, diagnosticado como esquizofrênico, e que expressa, em suas obras, realizadas nos ateliês do Museu do Inconsciente, em regime de externato, principalmente, conflitos em torno dos princípios masculino e feminino (<http://www.ccs.saude.gov.br/cinquentenario/otavio.html>).

Octavio Ignacio imagina essa viagem e trabalho de Teresa-Penélope numa ONG em Moçambique, na África e, a pedido dele, ela escreve um diário. Estamos diante de uma personagem que carrega outra, um corpo que sustenta o outro, uma vida que sustenta a outra, que nos faz lembrar a figura do cavalo, no candomblé, religião de matriz africana. Este diário produzido por Teresa é peculiar, pois tem o intuito de servir de inspiração à escrita de outra obra, colabora para o processo de criação de outra personagem. Temos aqui a manipulação do escritor, na invenção da personagem e, ao mesmo tempo, a afetação que ele sofre, a partir da existência dela, ou seja, um não existe sem o outro:

– Mas eu não fiz a Penélope à tua imagem e semelhança?

Teresa Cristina faz que sim.

– E não fiz ela com mania de escrever diário, que nem você faz?

Que sim outra vez.

– Então? É claro que você vai escrever no teu diário tudo que acontece por lá, isso eu sei. Só que agora você vai tirar cópia do que escreve. E vai me mandar pra eu ler. –

Puxa ela de novo pra ele. – Isso vai ajudar nós dois. (*idem*, p. 110).

Bojunga joga com o texto e com o leitor, explicita a ficção, trazendo para dentro dela a discussão sobre o processo da escrita. Pisca para o receptor e provoca certo distanciamento, como fez Bertold Brecht no teatro. Vejamos como isto se verifica no diálogo entre o escritor e Teresa:

– E... já que você imaginou todo esse enredo...

– Enredo?

– Enredo, entrecho, fábula, romance, *plot*, o nome que você gostar mais; já que você imaginou ele todo...

– Todo, não. Só o princípio.

– Só esta cena?

– Esta qual?

– Esta que nós estamos vivendo.

A cara dela pegou um jeito meio encabulado, meio brincalhão:

– Não... só esta, não..." (*idem*, p. 84).

Em *Fazendo Ana Paz*, Lygia Bojunga trabalha explicitamente com a metalinguagem, trazendo para o mesmo plano a narrativa da trajetória da personagem Ana Paz, ao longo de sua vida, e o processo da criação literária, que envolve escolhas, descobertas durante o fazer e o descarte de ideias e materiais. O gerúndio logo no título da obra enfatiza esta característica de processo, ou seja, de instauração de uma ideia de partilha, com o leitor, do momento presente da criação, quase como se fosse possível que ele voltasse no tempo e estivesse a fazer a leitura no instante em que o texto surge, e não num tempo futuro, onde os acontecimentos todos já são parte do passado. Temos logo ao início três episódios da vida de Ana Paz, que nos colocam em contato com diferentes dilemas: ela criança e o pai desaparecendo de sua vida, ela jovem apaixonando-se por Antônio, e ela velha, retornando à casa da infância, em Pelotas, no Rio Grande do Sul. Bojunga compartilha com o leitor a descoberta que ela mesma faz, em seu processo de escrita, de que estas três mulheres são a mesma pessoa, a personagem que ela está a inventar, em três momentos de sua existência. Vale lembrar que Pelotas é, também, a cidade de nascimento da escritora, onde ela passa sua primeira infância, até os sete anos.

Em *Retratos de Carolina*, o capítulo quatro é "Carolina aos vinte e um anos, junto da escrivanhinha do pai:" A narradora descreve-nos, então, o quanto a menina amava a escrivanhinha do pai e seu escritório cheio de livros, um lugar mágico. O móvel torna-se, literalmente, o guardião dos pensamentos e das memórias de seu dono. O pai nomeia seus cadernos conforme o que eles contêm. Este trecho relaciona-se profundamente com o título do livro, e nos leva a pensar que um modo de contarmos quem é ou foi alguém é através da seleção de seus gostos, preferências e certas passagens importantes de sua vida.

Nos cadernos-Carolina, ele sempre desenhava a filha a partir de uma foto qualquer; e repetia o que fazia com a leitura: anotava no caderno tudo que chamava mais a atenção dele no comportamento e nas palavras da filha. A cada aniversário de Carolina ele tirava novas fotos dela. Escolhia as que gostava mais pra colar no caderno, anotando embaixo: Carolina aos seis anos, Carolina aos quinze anos, Carolina aos... Anotando assim tanto de tudo, em cadernos sempre pequenos, não só a escrivanhinha se povoou por inteira, como virou a guardiã dos pensamentos do Pai. (Vieira, 2018, pp. 89-90).

A relação do pai com a filha se desenvolve muito em torno da escrivadinha. Ao longo deste capítulo notamos que o pai passa a vida a ler, escrever e guardar coisas, como souvenirs, papéis de espetáculos, entradas de cinema, com identificação de com quem estava, no móvel. Os dois gostam do cheiro que deixa a “cera de abelha” que a mãe passa no móvel.

“Até o dia de se casar com o Homem Certo, Carolina viveu numa casa antiga, de um pavimento só, numa das ladeiras de Santa Teresa, no Rio.” (*idem*, p. 87). Santa Teresa é, também, o bairro em que Lygia Bojunga vive parte do tempo, onde mantém a sede de sua fundação.

A seção “Pra você que me lê:” aparece com a escrita à mão e os dois pontos, ao final. A personagem Carolina expõe francamente, para Lygia Bojunga, que se sente prejudicada por ter sido retratada com mão pesada, pela escritora, em suas frustrações. Bojunga justifica-se para a personagem, dizendo que estava mesmo querendo fazer retratos em preto e branco. Elementos pós-modernos surgem nesta seção, sempre vigente nas edições das obras lançadas pela Editora Casa Lygia Bojunga. O caráter metaficcional se instaura e, na maneira como a escritora o conduz, traz em si, também, algo de paródico e mimético, na inversão que se dá, com a personagem a questionar a autora, que se põe a dialogar com ela. Notamos ainda a auto-referencialidade, como um procedimento pós-moderno, trabalhado aqui por Bojunga, ao trazer para o primeiro plano a própria escrita que se está a desenvolver como tema da narrativa, assim como os questionamentos sobre a construção da personagem, as intenções e desejos da escritora. Não podemos deixar de salientar, também, como se pode conferir na passagem abaixo destacada, que a conversa entre as duas se dá sobre a condição feminina em determinadas profissões. A consciência de Carolina sobre as limitações ou dificuldades que se colocam às mulheres em certos meios ganha força, o que transparece no ritmo e ênfase de sua fala, diante de sua criadora, que sustenta um discurso mais contido. A personagem argumenta sobre um certo procedimento social, de retirada das mulheres do trabalho no campo criativo para postos em que restam apenas a execução de tarefas mecânicas:

- Enigma nenhum. Será que você desconhece que quem estuda arquitetura, ou come o pão que o diabo amassou pra poder ser criativa ou mofa num escritório o resto da vida, detalhando e calculando plantas que não têm nada a ver com o que a gente quer criar.
- Mas então você pensa que isso também não acontece com...
- E nessa profissão, se a gente é mulher, come dobrado o pão que o diabo amassou.
- Em qualquer profissão.

– Numas mais que outras. (*idem*, p. 175)

Em modo de diário, em itálico, com datas marcadas no cabeçalho, Carolina se apossa da seção da escritora, e passa a escrever sobre a casa que resolveu morar em São Pedro d’Aldeia, junto da natureza, com muito vento, lagoa, mar, duna, difícil de chegar, e sempre insistindo para que Bojunga lhe faça um retrato menos carregado de coisas ruins. “*Ela pensa que eu vou desistir, mas eu não vou não: quando ela voltar eu começo a martelar a mesma tecla: ela tem que fazer mais retratos de mim.*” (*idem*, p. 179).

As ligações entre os elementos que compõem a arquitetura e a literatura explicitam-se, Carolina falando de Bojunga: “Sempre andando juntos: tijolo e cimento, caderno e livro. Ela já disse que vai ser assim até o fim. Se envolve com as moradas do mesmo jeito que se envolve com a gente.” (*idem*, p. 184).

Neste procedimento de autoficcionalização, surgem reflexões sobre o fazer literário e a relação que a escritora estabelece com os lugares onde desenvolve as personagens: “*(...) os personagens que ela nutria numa morada durante meses, às vezes anos, deixavam uma impressão tão forte no lugar que, depois que eles iam embora, ela continuava presa ao lugar onde tinha criado eles.*” (*idem*, p. 184)

O encontro de um escritor com a personagem e seu desenvolvimento é descrito como algo misterioso:

E sempre me dei conta da minha superstição maior: acho que se eu falo dos personagens que ainda estou criando eles vão me escapar. E sei que um dos tropeços maiores da minha profissão (e não tão infrequentes...) é, de repente, perder um personagem de vista. (*idem*, p. 190).

Lygia Bojunga conta para Carolina, depois de muita insistência dela, como é o personagem de uma peça que está escrevendo. Deparamo-nos com a autora contando para uma personagem, dialogando com ela, sobre como é o outro, chamado Discípulo, um pacifista que virou terrorista. Temos a sensação de que um outro livro se infiltrou naquele que estávamos a ler, nesta estrutura *mise en abyme*, proposta pela autora.

Por fim, lutando contra sua superstição, Bojunga conclui, como que permitindo ao leitor entrar em seus pensamentos: “*(...) falar do Discípulo pra Carolina era praticamente a mesma coisa que falar dele pra mim: ele não ia poder me escapar.*” (*idem*, p. 192.) Bojunga desconfia

que Carolina esteja com ciúmes de Discípulo e, ao mesmo tempo, ela insiste para que Bojunga faça outros retratos dela, que não a deixe ali, sozinha, abandonada, na casa de São Pedro d'Aldeia. Notamos que esta finalização da história de Carolina se prolonga, não sendo algo fácil ou tranquilo.

Carolina ouve som de carro e percebe que Lygia Bojunga está indo embora. Escreve, então, nesse diário de dias e meses bem saltados: “*Foi sempre assim: ela custa demais pra se separar da gente de vez. Eu tô quase apostando que eu acabo ganhando: ela vai fazer mais retratos de mim.*” (*idem*, p. 198)

No diário que está sendo escrito por Carolina, ela relata sobre o lugar onde está e da relação dela com a escritora e da escritora com a escrita: “Não havia de ser a primeira nem a última vez que ela “se esquece” da gente pra sempre numa morada dessas.” (*idem*, p. 203). Carolina é romântica, quer muito encontrar um homem para se apaixonar. E fantasia que pode ser o Discípulo, este personagem que a escritora diz estar gestando para uma outra obra. Bojunga compartilha com Carolina que a peça que estava a escrever, com o personagem Discípulo “já era.” Ele agora faz parte da fantasia de Carolina, principalmente deste diário que ela escreveu, e vai virar papel picado, e vai pra reciclagem, e talvez ainda volte às mãos da escritora, para que escreva sobre ele novamente. Todo este descritivo nos leva a pensar no “redondo” do Sítio Boa Liga, concepção de Lygia Bojunga que nos foi explicitada pela educadora Francisca, quando estivemos a visitar o espaço, e que tanto se aplica à arquitetura do lugar, com suas trilhas e mandalas desenhadas no chão, como nestas passagens literárias que aqui cotejamos, nas quais a autora se coloca como personagem e os personagens também passam a ser autores, nesta tão própria cosmogonia bojunguiana, criada pela artista.

E agora eu estou aqui. Olhando pro papel em branco. Acho que já que a Carolina se habituou no Cata-vento é melhor fazer o retrato aqui mesmo nesta mesa. Pausando o olho na lagoa. No mar. Nas dunas. Continuo escrevendo à mão. Agora usando mais caneta que lápis. Às vezes experimento o computador. Mas volto pro papel e pra caneta: é feito voltar pra casa, tirar o sapato e botar o short. (*idem*, pp. 214-215).

A proximidade da escritora com a natureza também se reflete no equilíbrio de seus personagens. Bojunga faz o leitor se aproximar do seu corpo, ao dizer como está vestida, e de seu processo criativo, ao falar das diferentes tecnologias usadas para escrever. E então, depois de muita insistência da personagem, Bojunga escreve o capítulo final do livro “Carolina aos vinte e nove anos.”. O livro termina com esta abertura, ou seja, não conclui a vida da personagem,

deixando ao leitor todas as possibilidades de imaginação. A escritora coloca-se novamente em destaque, dentro da ficção, neste último capítulo.

Parei de escrever; olhei pra janela: o sol estava se pondo lá no mar: hora pra andar na areia, o pé recebendo a onda que termina, o olho flanando na vastidão do céu ainda incendiado de tudo que é vermelho e amarelo que vão pintando o fim da tarde. Mas antes de sair imitei Carolina: deixei meu caderno bem aberto no Carolina aos vinte e nove anos e escrevi um bilhete pra ela, dizendo: “Gostaria de ouvir tua opinião sobre o teu novo retrato”, e saí pra curtir o escoar espichado dessas tardes de verão. (*idem*, pp. 233-234)

Bojunga reafirma, mais uma vez, para Carolina, que um escritor não tem que saber de tudo. Reivindica esse direito a deixar lacunas, os espaços para a imaginação do leitor de um modo bem radical, aproximando a ficção da vida: “– Mas que mania vocês todos têm de que a gente tem que saber tintim por tintim de vocês. Desde quando alguém sabe tintim por tintim de um outro alguém?!” (*idem*, p. 236). Neste modo de operar, literariamente, por meio de metanarrativas, Bojunga nos faz lembrar do escritor italiano Luigi Pirandello (1867-1936), especificamente em *Seis personagens à procura de autor* (1921). Recordamos também da retórica pós-moderna do escritor Ítalo Calvino (1923-1985), ao instaurar o diálogo do autor com o leitor, buscando aproximação entre estes dois pólos; ao refletir, na literatura ficcional, sobre o fazer literário; e ainda ao construir narrativas por meio de textos fragmentados, que deixam ao leitor um largo espaço para o preenchimento e a imaginação.

Chegamos então à despedida entre a autora e a personagem, no excerto que segue, repleto de corporalidade.

Mas eu continuei me afastando. Sem querer olhar pra trás. Eu não vou mais olhar pra trás. Eu não vou mais olhar pra trás. Mas não resisti, acabei me virando: Carolina continuava no mesmo lugar. A fisionomia dela estava resignada. Resignada, não: serena. Muito serena. Respirei aliviada. Levantei o braço e acenei com a mão. Esperei. Sem pressa, mas sem nenhuma hesitação, ela respondeu ao meu aceno, me dizendo também: tchau. (*idem*, p. 240).

Na contracapa deste livro, Bojunga esclarece que esta obra inaugura sua casa-editora. Em letra de mão, a autora escreve: “Aqui eu me misturo com a Carolina, viro personagem também:

queria ver se dava pra ficar todo mundo morando junto na mesma casa: eu, a Carolina, e mais os outros personagens: na CASA que eu inventei.” Ela refere-se aos personagens e obras como a uma família, a sua família.

Os inúmeros exemplos de intertextualidade nas obras de Bojunga e Vieira, que apresentamos ao longo destes últimos subtítulos da tese, promovem uma sofisticação do discurso literário e demonstram a “confiança” implícita do autor empírico nas competências intertextuais, por parte de um destinatário extratextual infantil, juvenil e até mesmo adulto. A essência interartística de certas passagens revelam concepções alargadas, das autoras, sobre a potencialidade destes diálogos, na constituição da identidade dos jovens protagonistas personagens e dos leitores.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A misoginia e o ataque às políticas públicas, nomeadamente nos campos da educação, da cultura e da pesquisa acadêmica, no Brasil atual, fortaleceram-me para desenvolver esta pesquisa em Portugal. Desde que iniciei meu doutoramento, em 2017, até esta finalização, em 2021, infelizmente, a situação só tem se agravado, com o desmonte de instituições que, até então, vinham garantindo o funcionamento do ensino, nos seus diferentes níveis, das investigações científicas e das artes, no Brasil. A meu ver, as barreiras que costumam se interpor às mulheres, em suas produções, poderiam ser agudizadas, caso tivesse desenvolvido este trabalho em solo brasileiro. Transitando entre estes dois diferentes continentes, encontrei-me com vozes e vidas femininas a pulular em diálogos de escritas, por muitas vezes, estranhamente semelhantes. As leituras sucessivas de uma mesma obra criam tanta intimidade com ela que as personagens passam a habitar o nosso mundo, como se pudéssemos encontrá-las, dentro de nossas casas, ou mesmo ao andar na rua.

Bojunga e Vieira produziram seus romances infantojuvenis muito amparadas pelas realidades sociais, políticas e culturais vivenciadas por crianças e jovens de seus países, ou seja, criaram uma literatura bastante ancorada em questões prementes para estes públicos, no que diz respeito aos desejos, à identidade e às perspectivas de futuros menos opressores, desiguais ou violentos. As obras de ambas fazem parte do cânone da literatura infantojuvenil de seus países e vêm sendo, ao longo dos anos, largamente lidas nos meios escolares, por figurarem constantemente nas listas do Plano Nacional do Livro Didático, no Brasil, e do Plano Nacional de Leitura, em Portugal. Entretanto, a dimensão universal não é deixada de lado e comparece, principalmente, na construção das personagens, jovens, nas relações interpessoais que se dão no mundo exterior, e também no mundo interno, expresso em traumas, sonhos e desejos para o futuro, razão pela qual, ao nosso ver, as narrativas espalham-se em traduções para diferentes línguas e culturas.

A adolescência constitui-se num período de grandes mudanças: corporais, de atitudes, de gostos e, como porta de entrada à juventude, por afirmação de ideais em contraposição aos valores e modos de vida das gerações anteriores. Passar da infância à adolescência num ambiente em que as ideias reacionárias estão numa espécie de cabo-de-guerra com as ideias progressistas, requer ainda mais esforço para que o sujeito se encontre, e se constitua como tal, em meio a estas disputas. Temos aqui meninas em movimento, cada uma a seu tempo, no seu ritmo, com

diferentes realidades, sentimentos, atos e palavras. Elas nos mostram que a construção da identidade é uma investigação tortuosa, sem mapa nem bula, por caminhos seus. A solidão é experimentada principalmente na família e na escola, instituições pelas quais circulam estas crianças e jovens. Por outro lado, redes de apoio se configuram, na construção de relações de afinidades, muitas vezes constituídas por amigas, criadas e professoras habitantes de círculos mais empáticos que outros territórios. Romper com o estabelecido é a potência da juventude, e a crítica do que está posto e dado como realidade é combustível para o ser e o *vir a ser*.

O realismo e o tom coloquial, adotado por Lygia Bojunga e Alice Vieira espelham realidades, o modo de ser e falar dos jovens do Brasil, nomeadamente do Rio de Janeiro, e de Portugal, principalmente de Lisboa, ao longo das últimas 40 décadas. As autoras passaram pela experiência de viver a juventude nos regimes ditatoriais de seus países, escrevendo sob os limites impostos por tais regimes, ora com mais constrangimentos, como no caso de Vieira nos suplementos juvenis que eram vistoriados pela censura, ora com menos intensidade, como na situação de ignorância dos censores à literatura infantojuvenil, no cenário brasileiro. As escritoras vivenciaram a chegada da democracia e, ao nosso ver, colaboraram para a construção de valores democráticos enunciados em suas obras literárias, perseguidos nas sociedades brasileira, portuguesa, e não só, como a defesa da liberdade, do debate de ideias, do sentido crítico diante dos problemas sociais, do lugar da mulher em espaços mais igualitários. As mudanças sociais que se dão pelas novas tecnologias, principalmente no modo como interferem nas comunicações, relações interpessoais e fruições que se dão no mundo da cultura, surgem mais nas obras de Vieira do que nas de Bojunga.

O valor estético e literário alcançado por ambas as escritoras é inquestionável e se comprova pelos inúmeros prêmios e traduções, como assinalamos ao longo da tese. Vera Aguiar, Maria Turchi e Alice Martha, investigadoras da literatura brasileira e infantojuvenil, abordam a importância dos prêmios internacionais auferidos por Lygia Bojunga, afirmando que

(...) consagra-se um dos maiores nomes da literatura infantil e juvenil pela qualidade estética de sua obra com um foco inicial na caracterização da problemática das crianças, acudadas dentro do núcleo familiar, mas é aprofundando temas polêmicos e modos de tratá-los que leva à indagação do próprio gênero – para crianças e jovens, para adultos, ou talvez para leitores não marcados previamente pelo mercado editorial. (2013, p. 48).

Notamos, portanto, uma tendência, ao longo do tempo, para a produção de obras dentro de um referencial *crossover*, tanto em Bojunga como em Vieira. No caso de Bojunga, podemos situar a publicação de *Fazendo Ana Paz* (1991) como um marco, neste sentido, à medida em que a escritora traz, com muita ênfase, para dentro do romance, reflexões metalinguísticas sobre o fazer literário, dialogando mais diretamente com o leitor. Como consta da sinopse de apresentação da obra, “Um autor à procura da personagem... ou será a personagem à procura do autor?” (<http://www.casalygiabojunga.com.br/pt/obras.html>), procedimento este, de inversão nesta busca, que podemos relacionar à estética pós-moderna, com processos de criação que parecem fugir ao controle do autor, com a assunção da criatura sobre o criador, para além do caráter fragmentário da obra.

Em Vieira, *Se perguntarem por mim digam que voei* (1997), ao nosso ver, dentro do *corpus* aqui estudado, é a obra que mais se localiza no conceito *crossover*. Gomes, em sua obra marcante no panorama dos estudos da literatura infantojuvenil portuguesa, *Para uma História da Literatura Portuguesa para a infância e a juventude*, sobre este romance de Vieira, já nos anos 1990 afirmava: “(...) texto que representa já um diluir de fronteiras entre a ficção para jovens e a ficção para adultos.” (1998, p. 45).

No que diz respeito ao estilo das autoras, fica evidente o trabalho de pesquisa para conseguirem alcançar a almejada coloquialidade, o que ambas deixam explícito nas entrevistas dadas ao longo da sua carreira. Bojunga enfatiza, por exemplo, processos de revisão e reescrita de seus textos, e Vieira destaca certa investigação junto à neta, buscando captar o modo próprio de se expressar dos jovens, à época da produção de uma de suas obras, assim como o ato de rasgar e jogar texto fora como algo usual em sua prática de escritora, sempre muito exigente consigo mesma (Universidade Aberta, 2001).

Apesar de Portugal e Brasil possuírem laços históricos, infelizmente, as obras literárias das autoras quase não circulam de um país ao outro. Em relatório de pesquisa de pós-doutorado intitulado *Os livros infantis brasileiros que aqui circulam, não circulam como lá*, Norma Ferreira, docente da Universidade Estadual de Campinas, sinaliza que “Os dados coletados revelam que o intercâmbio literário entre Brasil e Portugal é quase inexistente, formado, na maioria das vezes, por iniciativas parciais, ao acaso, sem continuidade, embora os governos costumem declarar suas intenções de aproximação cultural.” (2009, p. 59). Neste relatório, inclusive, deparamo-nos com pareceres que foram dados por especialistas portugueses, da área de literatura, desaconselhando, por exemplo, a publicação das obras de Monteiro Lobato, em solo europeu, pelas dificuldades que

poderia causar às crianças leitoras, em fase de escolarização, pelo registro da língua praticado pelo autor. A pesquisadora atribui ainda o desconhecimento ou pouca circulação de Bojunga, em Portugal, por suas obras não figurarem em nenhum programa de incentivo à leitura ou manual escolar, mesmo tendo tido três obras editadas em Portugal, entre os anos 80 e 90 do século XX, como discriminamos no parágrafo a seguir.

Atualmente, parece ser mais fácil a circulação das obras de Vieira no Brasil do que as de Bojunga em Portugal. Ao nosso ver, a natureza de permeabilidade a outras línguas, influências e variantes da Língua Portuguesa, no território brasileiro, favorecem, por exemplo, a edição e circulação de obras como *Meia hora para mudar a minha vida* que, editada pela Peirópolis, em 2016, recebeu o Prêmio Henriqueta Lisboa, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, assim como *Os olhos de Ana Marta*, editado em 2005, que já havia recebido o selo “Altamente recomendável”, pela mesma instituição, e *Rosa, minha irmã Rosa*, obra de estreia de Vieira no gênero, em 1979, e que ganhou edição brasileira em 2014. Bojunga também teve apenas três obras editadas em Portugal, até o momento: *Corda bamba*, em 1988, *A bolsa amarela*, em 1989 e *O sofá estampado*, em 1992. Estas edições foram claramente impulsionadas pelo Prêmio Andersen, que foi atribuído a Bojunga em 1982. As edições portuguesas de suas obras, inclusive, mencionam tratar-se de literatura premiada, e integram coleções como “Grande Prêmio”, que se constitui principalmente de obras premiadas de autores portugueses. Na entrevista que nos concedeu, Vieira lembra-se de ter estado com Bojunga, no país europeu, nos Encontros temáticos sobre literatura infantojuvenil, promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian, nos anos 1980. O *Astrid Lindgren Memorial Award*, conhecido como Prêmio ALMA, que foi dado a Bojunga em 2004, pelo conjunto da obra, pelo governo sueco, parece não ter ganho repercussão, que levasse, por exemplo, a novas edições portuguesas.

Cabe aqui uma nota de que a língua portuguesa, escrita e falada no Brasil, de tempos em tempos, encontra resistências em Portugal, embora tenha muita circulação, já há décadas, através das telenovelas, dos distintos ciclos migratórios e, mais recentemente, pela internet, por meio dos *youtubers* e da vasta produção audiovisual consumida por crianças e jovens portugueses, muitas vezes vista com temor por pais e professores (<https://www.dn.pt/sociedade/ha-criancas-portuguesas-que-so-falam-brasileiro-14292845.html>). A questão tem estado tão eferescente que o secretário de Estado Adjunto e da Educação, João Costa, em 29 de novembro de 2021, pronunciou-se no sentido de conscientizar os professores portugueses sobre a diversidade da língua, numa perspectiva pluricêntrica (<https://blogs.oglobo.globo.com/portugal->

giro/post/portugal-vai-conscientizar-professores-sobre-diversidade-da-lingua-e-tolerancia-ao-brasileiro.html).

Constatamos, nas oficinas de escrita criativa sobre igualdade de gênero realizadas com jovens, que as temáticas e abordagens das autoras aqui estudadas provocam ressonância no público adolescente, por representarem estruturas familiares vivenciadas por eles, tanto num passado recente como no presente, num registro de discurso que compreendem e reconhecem como algo vivido ou que já lhes foi narrado, em alguma altura. Notamos certa dificuldade para criarem narrativas ficcionais, partindo das experiências reais observadas ou vividas, e da fruição literária. Vivemos em sociedades bombardeadas por informações e os sistemas educacionais, tanto em Portugal como no Brasil, parecem incentivar mais os jovens à produção de textos dissertativos-argumentativos do que ficcionais, de onde podem advir as dificuldades acima referidas na produção textual.

Voltando aos anos 1970, ao viver na pele o medo e as restrições que os regimes ditatoriais imprimiram à vida quotidiana, ao ultrapassar este período de luta e dor, Bojunga e Vieira passam a ter na liberdade um valor inquestionável, que transparece no discurso das protagonistas nas narrativas ficcionais.

O humor e a ironia comparecem na literatura de Bojunga e Vieira com muita frequência, e permitem aos leitores olhar com certa leveza ou mais perspicácia para algumas questões espinhosas que a vida apresenta aos personagens e, por um processo de identificação, à própria vida dos receptores das obras que, porventura, deparem-se com questões semelhantes às abordadas pelas escritoras. Em entrevista de 2017 ao *Observador*, sobre seu bom humor e riso farto, Alice Vieira assegura: “Foi uma defesa para a infância complicada que tive. Não faço isto por querer; é assim. Mas acho que foi o que me ajudou a sobreviver estes anos todos.” (Palmas, Marques e Casinhas, 2017). O humor e o sentido cômico diante de adversidades, portanto, aparecem como atitude de resistência, na vida e na arte de Alice Vieira.

As relações que Bojunga e Vieira estabelecem com o mercado editorial são bastante distintas. Desde que passou a publicar suas obras literárias, através de sua própria editora, Bojunga demonstra uma atitude de ruptura, realizando a comercialização de seus livros fora do sistema tradicional, por meio de outros representantes ou editoras, assumindo a editora fundada por ela, a Casa Lygia Bojunga, a responsabilidade de todo o processo comercial. Bojunga não costuma dar entrevistas nem participar de eventos literários, nos últimos anos. Estas são práticas muito cultivadas por Vieira e tantos outros escritores que, no Brasil ou em Portugal, escrevendo

para crianças e jovens, realizam conversas, sessões de autógrafos e a divulgação de seus trabalhos em escolas e eventos literários, atraindo assim a atenção da mídia e do mercado editorial para que a literatura se constitua em notícia e o livro infantojuvenil ganhe maior circulação, enquanto produto que compõe um sistema mercantil.

As temáticas abordadas por Bojunga e Vieira, desde os anos 1970, até o presente século XXI, permanecem atuais e ressoam com vigor nas sociedades brasileira e portuguesa. No caso brasileiro, as desigualdades econômicas e sociais, bem como as situações de violência, apontadas por Bojunga, infelizmente, continuam ativas, dando às obras literárias o mérito de contribuírem para a reflexão e o espírito crítico de crianças e jovens leitores, que podem refletir sobre suas realidades, através do potencial inquietante da arte. No caso de Vieira, acompanhamos certas mudanças na sociedade portuguesa ao longo destas décadas, passando pelos períodos de crise econômica, pela ditadura, e por esta transformação de um país rural para o crescimento da vida urbana. Muitas narrativas de Bojunga tomam o Rio de Janeiro como cenário e modo de vida das personagens, com todas as suas idiossincrasias. Em Vieira, temos a predominância da vida lisboeta, também com o que lhe é característico, para o bem e para o mal. Nas duas autoras, temos a presença de personagens, em certas obras, que se deslocam destes cenários urbanos para lugares rurais ou litorâneos, e que instauram ligações entre estes personagens e a natureza que os cerca, de maneira profunda e transformadora. Há mais situações de violência em Bojunga do que em Vieira, como a pedofilia, violações e a prostituição, principalmente nas obras publicadas a partir de meados dos anos 1990.

As palavras de Gomes, Ramos e Silva soam-nos adequadas, neste contexto

Esta consciência da temporalidade e da historicidade, que a leitura de ficção literária permite desenvolver, é uma das condições *sine qua non* da cidadania activa. (...) uma atenção focalizada no mundo e nos outros, na circulação das ideologias e nas formas propagandísticas e manipuladoras que elas podem assumir, uma atenção também às tentativas insidiosas, tão comuns no nosso tempo, de reescrever e distorcer certos períodos da História contemporânea. (2009, p. 18).

Ao nosso ver, este desenvolvimento de uma cidadania ativa coloca-se como uma das principais funções da literatura infantojuvenil criada por Bojunga e Vieira, ao trazerem à tona situações e temáticas que fazem parte do mundo de crianças e jovens, colocando-os no centro destas problemáticas como seres questionadores e potentes para a transformação das realidades

opressoras. Poderíamos pensar numa dimensão utópica, que este gênero literário acaba por representar e desenvolver. Vale salientar que, nas obras aqui analisadas, não há suavização ou escamoteamento das barreiras que se interpõem aos jovens protagonistas à consecução de seus desejos e projetos. Defendemos que a Literatura e a Arte podem ser fortes aliadas para a formação das gerações mais jovens, numa perspectiva mais libertária e menos conservadora. As Artes, conectadas à vida social e à formação das mentalidades, possuem uma responsabilidade ainda maior, ao se destinarem a um público em formação, como é o infantojuvenil.

Os desencontros nas relações humanas estão muito presentes nas obras das duas autoras. Amorosos, familiares, por situações traumáticas ou pela estrutura das sociedades patriarcais em que vivemos, por onde transitam as personagens. Ambas desenvolvem uma escrita que abre espaço para os sonhos e as mais variadas expressões artísticas que servem a elaborações dos dilemas que afetam a vida humana. As meninas protagonistas reivindicam o direito ao próprio corpo, para fazer com ele as brincadeiras que quiserem, para vestirem-se como melhor lhes apetecer, para sujarem-se, se este for o seu desejo, em detrimento dos anseios familiares e pressões sociais. Enunciam ainda projetos para o futuro, no que diz respeito a atuações profissionais e políticas, com maior respeito e espaço às mulheres em todos os campos da vida social.

Concordamos com Candido, quando reivindica a função humanizadora da literatura, que identificamos nas obras que compõem esta pesquisa, ao promoverem

(...) o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (2011, p. 182).

A maioria das protagonistas do *corpus* aqui apresentado são crianças e jovens entre 10 e 19 anos. A predominância de personagens femininas é mais visível em Vieira. Os problemas da velhice surgem também, em geral, articulados com outras temáticas como a convivência com netos e filhos (as gerações mais jovens), a dificuldade de se conseguir trabalho, o conflito com novos valores e modos de vida, em comparação com o passado e, por fim, a iminência da morte.

Os romances escritos por Bojunga e Vieira, lidos preferencialmente pelo público infantojuvenil, são, principalmente, romances de formação, pois apresentam as transformações e o crescimento das personagens, ao longo das tramas, rumo à autonomia. A infância e a adolescência são retratadas como fases da vida em que os conflitos emergem e precisam ser encarados de frente, com coragem e ação, rumo a uma vida adulta conscientemente construída com senso crítico e longe de aceitações passivas de certas imposições sociais. As aventuras vividas pelas personagens dão-se, principalmente, na vida real, no embate com os outros. O caráter psicológico das personagens transparece em fantasias, sonhos e relacionamentos, largamente abordados na carpintaria literária das autoras. A crítica social, por fim, marca presença nos cenários habitados por estas personagens, nas lutas que as movem, nas fraturas sociais expostas nos embates por elas travados.

Os sonhos, tanto aqueles que se dão à noite, quando as personagens dormem, como aqueles que são enunciados em plena lucidez do dia, são motores importantes, na literatura das duas escritoras, como dispositivo para lidar com frustrações e traumas do passado e do presente, e para desenvolver perspectivas de futuro. As dimensões poética e de clareamento de conflitos internos são trabalhadas no espaço do sono, assim como a dimensão do desejo e do projeto para o futuro, nos sonhos que fazem parte do discurso das personagens crianças e jovens, na relação com outros discursos, muitas vezes contrários ao desses protagonistas.

Desafiamo-nos a produzir esta investigação com um *corpus* mais alargado, em relação às pesquisas que localizamos até o momento, focando as narrativas médias e longas das autoras Lygia Bojunga e Alice Vieira. Considerando o amplo arco temporal de produção das obras aqui analisadas, seria produtivo, por exemplo, num estudo futuro, observar as transformações que as diferentes edições foram sofrendo, ao longo do tempo, no que diz respeito à estética das capas, às ilustrações presentes ou ausentes, e ao projeto editorial como um todo.

Seria ainda interessante investigar como questões coloniais ou pós-coloniais podem ter influenciado, por exemplo, para a ausência de edições de Monteiro Lobato, em Portugal, bem como o modo como a série televisiva conseguiu romper esta barreira, ao ser transmitida pela RTP, e que repercussões causou, à época de sua veiculação, uma vez que não encontramos estudos a este respeito.

Como um avanço desta pesquisa, também, seria produtivo observar como as meninas-adolescentes vêm sendo retratadas na literatura infantojuvenil que se tem produzido, no Brasil e em Portugal, nestes anos mais recentes do século XXI. Neste contexto temporal, temos vivido e



assistido a frenéticas mudanças, no que diz respeito às novas tecnologias, à cultura-mundo que se expande por diferentes espaços geopolíticos, em questões ligadas, por exemplo, ao clima, aos direitos humanos, das crianças, jovens e mulheres, e à própria sustentação da vida humana, no planeta terra, no mundo capitalista. A busca pela vida e pela identidade, enunciadas no título desta tese, anda ainda mais frenética, em meio à pandemia, isolamentos e globalização, com a sombra das ditaduras a nos perseguir e ganhar força, nos mais diferentes contextos.

## REFERÊNCIAS

### **Corpus**

- Bojunga, L. (1981). *Corda bamba* (3ª ed.). Civilização Brasileira.
- Bojunga, L. (1987). *O sofá estampado* (7ª ed.). José Olympio.
- Bojunga, L. (1989). *A bolsa amarela* (35ª ed.). Casa Lygia Bojunga.
- Bojunga, L. (1995). *Angélica* (18ª ed.). Agir.
- Bojunga, L. (1997). *O abraço* (3ª ed.). Agir.
- Bojunga, L. (1997). *O meu amigo pintor* (15ª ed.). José Olympio.
- Bojunga, L. (1997). *Seis vezes Lucas* (2ª ed.). Agir.
- Bojunga, L. (1999). *A cama* (4ª ed.). Casa Lygia Bojunga.
- Bojunga, L. (1999). *Os colegas* (42ª ed.). José Olympio.
- Bojunga, L. (1999). *O pintor* (4ª ed.). Agir.
- Bojunga, L. (2002). *A casa da madrinha* (18ª ed.). Agir.
- Bojunga, L. (2004). *Fazendo Ana Paz* (6ª ed.). Casa Lygia Bojunga.
- Bojunga, L. (2006). *Aula de inglês* (1ª ed.). Casa Lygia Bojunga.
- Bojunga, L. (2014). *Sapato de salto* (2ª ed.). Casa Lygia Bojunga.
- Bojunga, L. (2018). *Retratos de Carolina* (2ª ed.). Casa Lygia Bojunga.
- Vieira, A. (1997). *Se perguntarem por mim digam que voei* (7ª ed.). Caminho.
- Vieira, A. (1999). *Paulina ao piano* (5ª ed.). Caminho.
- Vieira, A. (1999). *Um fio de fumo nos confins do mar* (3ª ed.). Caminho.
- Vieira, A. (1999). *Vinte cinco a sete vozes* (3ª ed.). Caminho.
- Vieira, A. (2006). *Caderno de Agosto* (4ª ed.). Caminho.
- Vieira, A. (2008). *A vida nas palavras de Inês Tavares ou: diário de quem só quer a paz no mundo e o Brad Pitt*. Caminho.
- Vieira, A. (2008). *Úrsula, a maior* (8ª ed.). Caminho.
- Vieira, A. (2009). *Lote 12, 2º frente* (16ª ed.). Caminho.
- Vieira, A. (2010). *Águas de Verão* (10ª ed.). Caminho.
- Vieira, A. (2010). *Meia hora para mudar a minha vida*. Caminho.
- Vieira, A. (2010). *Os olhos de Ana Marta* (7ª ed.). Caminho.
- Vieira, A. (2010). *Viagem à roda do meu nome* (11ª ed.). Caminho.
- Vieira, A. (2012). *Chocolate à chuva* (21ª ed.). Caminho.

Vieira, A. (2013). *Rosa, minha irmã Rosa* (25ª ed.). Caminho.

Vieira, A. (2016). *O livro da Avó Alice* (3ª ed.). Lua de Papel.

## BIBLIOGRAFIA

- Abramovich, F. (2009). *Literatura infantil: gostosuras e bobices* (5ª ed.). Scipione.
- Aguiar, V. T., Turchi, M. Z. & Martha, A. A. P. (2013). Prêmios Hans Christian Andersen e Astrid Lindgren Memorial Award (ALMA). In B-A. R. Rechou, I. S. López & M. N. Rodríguez (Coord.), *Prémio literarios e de ilustración na LIX* (pp. 37-56). Xerais.
- Araújo, M. A. T. (2008). *A emancipação da literatura infantil*. Campo das Letras.
- Ariès, P. (1981). *História social da criança e da família*. Guanabara Koogan.
- Bakhtin, M. (1993). *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)* (3ª ed.). UNESP/Hucitec.
- Barreno, M. I, Horta, M. T., Costa, M. V. & Amaral, A. L. (Org.) (2011). *Novas cartas portuguesas*. Dom Quixote.
- Barthes, R. (1980). *A câmara clara – Nota sobre a fotografia*. Edições 70.
- Barthes, R. (1987). *O rumor da língua*. (A. Gonçalves, Trad.). Edições 70.
- Bastos, J. G. P. (2017). *Maria Lamas, mulher de causas (biografia breve)*. Município de Torres Novas.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. (M. J. C. Pereira, Trad.). Relógio d'Água.
- Bazin, A. (1992). Por um cinema impuro. In *O que é o cinema?* (A. Moura, Trad.) (pp. 91-117). Livros Horizonte.
- Beauvoir, S. (2015). *O Segundo Sexo, Volume 1 – Os factos e os mitos* (S. Milliet, Trad.) (2ª ed.). Quetzal.
- Beckett, S. L. (2003). Romans pour tous? In V. Douglas (Org.), *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse* (pp. 57-73). L'Harmattan.
- Beckett, S. L. (2009). *Crossover fiction. Global and historical perspectives*. Routledge.
- Bettelheim, B. (2018). *Psicanálise dos contos de fadas* (C. H. Silva, Trad.). (15ªed.). Bertrand.
- Bhabha, H. (1995). *The location of culture*. Routledge.

- Blockeel, F. (2001). *Literatura juvenil portuguesa contemporânea: identidade e alteridade*. Caminho.
- Bojunga, L. (2004). *Livro – um encontro* (6ª ed.). Casa Lygia Bojunga.
- Bojunga, L. (1988). *Corda Bamba*. Caravela.
- Bolognesi, M. F. (2003). *Palhaços*. UNESP.
- Braidotti, R. (2002). A diferença sexual como um projecto político nómada (J. Passos, Trad.). In A. G. Macedo (Org.), *Gênero, Identidade e Desejo* (pp. 143-160). Cotovia.
- Cabral, M. V. (2017). Texto e imagem fotográfica no primeiro contra-discurso durante o Estado Novo: «As mulheres do meu país», de Maria Lamas. *Comunicação Pública*, 12(23), 1-27. <http://hdl.handle.net/10451/31807>
- Cademartori, L. (2010). *O que é literatura infantil* (2ª ed.). Brasiliense.
- Candido, A. (2011). O direito à literatura. In A. Candido, *Vários escritos* (5ª ed.) (pp. 171-193). Ouro sobre azul.
- Cantinho, M. J. (2016). Do feminino na Literatura portuguesa. *Revista Caliban*. <https://revistacaliban.net/a-literatura-feminina-em-portugal-480d17ecbe04>
- Cardoso, D. M. (2011). *O retorno*. Tinta da China.
- Cartmell, D. (2007). Adapting children's literature. In D. Cartmell, & I. Whelehan (Eds.), *Literature on Screen* (pp. 167-180). Cambridge University Press.
- Ceccantini, J. L. & Valente, T. A. (2013). Atestado de maioridade: prêmios para a literatura infantil e juvenil brasileira. In B-A. R. Rechou, I. S. López & M. N. Rodríguez (Coord.), *Premio literarios e de ilustración na LIX* (pp. 259-276). Xerais.
- Cecco, D. (2003). Entre femmes et jeunes filles: féminité, sexualité et féminisme dans le roman français et québécois pour adolescentes. In V. Douglas (Org.), *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse* (pp. 215-225). L'Harmattan.
- Charbel, F. (2020). Dia após dia após dia. *Serrote*. 113-131. Instituto Moreira Salles. <https://www.revistaserrote.com.br/wp-content/uploads/2020/07/serrote-especial-em-quarentena.pdf>
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1997). *Dicionário dos Símbolos*. Círculo de Leitores.

- Coelho, N. N. (1995). *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX* (4ª ed.) (pp. 63-66). Universidade de São Paulo.
- Coelho, N. N. (1985). *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil – das origens indoeuropéias ao Brasil contemporâneo* (3ª ed. ref. e ampl.). Quiron.
- Deleuze, G. (2010). *Sobre o teatro*. Jorge Zahar Editor.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Mil platôs*. (A. L. Oliveira, A. G. Neto, C. P. Costa Trad.) (pp. 1-18). Editora 34.
- Debus, E. S. D., Vasques, M. C. (2009). *Conjectura*. 14(2), 133-144. Universidade de Caxias do Sul. <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/19/18>
- Direcção dos Serviços de Censura. (1950). *Instruções sobre Literatura Infantil*. Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade.
- Douglas, V. (2003). Avant-propos. In *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse* (pp. 9-12). L'Harmattan.
- Douglas, V. (2018). The success and ambiguity of young adult literature: merging literary modes in contemporary British fiction. Publije, Le Mans Université. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02059857>
- Escarpit, D. (1981). *La Littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*. Presses Universitaires de France.
- Fanny Abramovich. (2020). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5768/fanny-abramovich>
- Fanon, F. (2017). *Peles negras, máscaras brancas* (A. Pomar, Trad.) Letra Livre.
- Ferreira, I. A. (1994). Mocidade Portuguesa Feminina: um ideal educativo. *Revista de História das Ideias*, 16, 193-233. Imprensa da Universidade de Coimbra. [https://doi.org/10.14195/2183-8925\\_16\\_7](https://doi.org/10.14195/2183-8925_16_7)
- Ferreira, N.S. A. (2009). *Os livros infantis brasileiros que aqui circulam, não circulam como lá*. Universidade Estadual de Campinas. <https://www.fe.unicamp.br/alle/pdf/relatoriopesquisanorma1.pdf>
- Fiadeiro, M. A. (2003). *Maria Lamas*. Quetzal.

- Figueiredo, I. (2017). *Caderno de memórias coloniais* (7ª ed.). Caminho.
- Folman, A. e Polonsky, D. (2017). *O diário de Anne Frank* (R. Zampil, Trad.). Record.
- Freire, P. (1998). *Pedagogia da Autonomia. Saberes necessários à prática educativa* (8ª ed.). Paz e Terra.
- Friedman, S. S. (2018). Porquê não comparar? (A. G. Macedo & A. M. Chaves, Trad.) In A. G. Macedo (Org.), *Antologia de estudos comparatistas. Pós-colonialidade, tradução, arte e género* (pp. 63-78). Húmus.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres (conf. au Cercle d'études architecturales, 14 de mars de 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octobre. (pp. 46-49). Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. (Trad. Lígia M. Pondé Vassallo). Vozes.
- Hoki, E. A. P. & Fernandes, C. R. D. (2015). A obra de Lygia Bojunga no Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE. *Trama*, 11(21), 91-113. <https://doi.org/10.48075/rt.v11i21.11159>
- Koss, M. D (2009). Young adult novels with multiple narrative perspectives: the changing nature of YA literature. *ALAN*, 36(3). <https://doi.org/10.21061/alan.v36i3.a.9>
- Gamboni, G. T. (2020). Fazendo Ana Paz: A metaficção no fazer literário de Lygia Bojunga. *Caderno Seminal Digital*, 34 (34), 115-137. <http://dx.doi.org/10.12957/cadsem.2020.47733>
- Genette, G. (2010). *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*. (C. Braga, E. V. C. Vieira, L. Guimarães, M. A. R. Coutinho, M. M. Arruda & M. Vieira, Trad.). Viva Voz.
- Góes, L. P. (1999). *Em busca da matriz: Contribuição para uma história da literatura infantil e juvenil portuguesa*. Cliper.
- Gomes, J. A. (1991). *Literatura para crianças e jovens – Alguns percursos*. Caminho.
- Gomes, J. A. (1998). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a infância e a juventude*. Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

- Gomes, J. A. (2013). Literatura para a infância e juventude em Portugal: das novas tendências ao discurso crítico. In M.B. Neves, S. R. Ventura, e L. C. Pinheiro (Orgs.), *Reflexões em torno das Literaturas de Língua Portuguesa para crianças e jovens – Actas*. (pp. 133-166). CLEPUL. [http://www.lusosofia.net/textos/20130320clepul\\_reflexoes\\_em\\_torno\\_das\\_literaturas\\_de\\_lingua\\_portuguesa.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/20130320clepul_reflexoes_em_torno_das_literaturas_de_lingua_portuguesa.pdf)
- Gomes, J. A., Ramos, A. M. & Silva, S. R. (2007). Produção canonizada na literatura portuguesa para a infância e a juventude (Século XX). In J. A. Gomes & B. A. R. Rechou (Coord.), *Grandes autores para pequenos leitores: literatura para a infância e juventude: elementos para a construção de um cânone* (pp. 37-52). Deriva.
- Gomes, J. A., Ramos, A. M. & Silva, S. R. (2013). Prémios e literatura para a infância em Portugal: contributos para a sua legitimação? In B-A. R. Rechou, I. S. López & M. N. Rodríguez (Coord.), *Premio literarios e de ilustración na LIX* (pp. 179-193). Xerais.
- Gomes, J. A., Ramos, A. M. & Silva, S. R. (Coord.). (2009). *A memória nos livros: História e histórias*. Deriva.
- Gubar, S. (2002). A 'Página em branco' e questões acerca da criatividade feminina (F. Rayner, Trad.). In A. G. Macedo (Org.), *Gênero, identidade e desejo* (pp. 97-124). Edições Cotovia.
- Hall, S. (2000). Quem precisa da identidade? In T. T. Silva (Org.), *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais* (pp. 103-133). Vozes.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. L. R. Sovik (Org.), (A. L. G. Resende, Trad.) (pp. 9-94). UFMG/UNESCO.
- Henriques, I. C. (2009). *A herança africana em Portugal*. Clube do Coleccionador dos Correios.
- Hutcheon, L. (2011). *Uma teoria da adaptação*. (A. Cechinel, Trad.) (2ª ed.) (pp. 21-59). UFSC.
- Jones, A. R. (2002). Escrever o corpo: para uma compreensão de l'écriture féminine. (M. F. Louro, Trad.). In A. G. Macedo (Org.), *Gênero, identidade e desejo* (pp. 75-95). Cotovia.
- Koss, M. D. (2009). Young adult novels with multiple narrative perspectives: the changing nature of YA literature. *36* (3). <https://doi.org/10.21061/alan.v36i3.a.9>
- Koss, M. D. e Teale, W. H. (2009). What's happening in YA literature? Trends in books for adolescents. *Journal of adolescent & adult literacy*. *52*(7), 563–572. <http://doi.org/10.1598/JAAL.52.7.2>



- Kristeva, J. (1990). The adolescent novel. In J. Fletcher & A. Benjamin (Eds.), *Abjection, melancholia, and love: the work of Julia Kristeva* (pp. 08-23). Routledge.
- Lamas, M. & Flores, J. A. (Coord.). (2002). *As Mulheres do meu País*. Caminho.
- Lamas, M. (1972). *O vale dos encantos* (2ª ed.). Meridiano.
- Lamas, M. (1973). *A Estrela do Norte* (3ª ed.). Meridiano.
- Lamas, M. (1978). *A Montanha Maravilhosa*. Meridiano.
- Lamas, M. (s.d). *Os Brincos de Cerejas*. Vega.
- Lajolo, M. (s.d.). *Correspondência entre Anna de Castro Osório e Monteiro Lobato*. Unicamp.  
<https://www.unicamp.br/iel/monteirolobato/outros/AnnaOsoriodeCastro.pdf>
- Lajolo, M. & Zilberman, R. (1988). *Literatura infantil brasileira. História e histórias* (4ª ed.). Ática.
- Laplanche, J. e Pontalis, J. B. (1990). *Vocabulário da psicanálise* (7ª ed.). Presença.
- Lottermann, C. A morte metafórica na obra de Lygia Bojunga. *Revista Trama*, ano 2, n. 3. pp. 27-37, jan. 2006.
- Lluch, G. (2012). La narrativa para los adolescentes del siglo XXI. In B.-A.Roig Rechou, I. S. López & M. N. Rodríguez (Coords.), *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)* (pp. 39-58), Edicións Xerais de Galicia.
- Luft, G. (2010). A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 36, 111-130.  
<https://dx.doi.org/10.1590/2316-4018368>
- Lyotard, J.F. (1984). *The postmodern condition: a report on knowledge*. (G. Bennington, B. Massumi & R. Durand, Trad.) (pp. 71-82). University of Minnesota Press.
- Macedo, A. G. (Org.). (2002). *Gênero, Identidade e Desejo*. Cotovia.
- Macedo, A. G. & Amaral, A. L. (Orgs.). (2005). *Dicionário da crítica feminista*. Afrontamento.
- Macedo, A. G. (Org.). (2017). *Antologia de estudos comparatistas. Pós-colonialidade, tradução, arte e gênero*. Húmus.
- Machado, A. M. (2015). Censura, arbitrio y sus circunstancias. *Ocnos*, 14, 7-17.  
[https://doi.org/10.18239/ocnos\\_2015.14.01](https://doi.org/10.18239/ocnos_2015.14.01)

- Manual do professor digital. (s.d.) Sapato de Salto.  
<http://www.casalygiabojunga.com.br/pt/paginas-conteudo/manualSapato.pdf>
- Mascarenhas, J. M. (Coord.) (2005). *Maria Lamas: Uma mulher do nosso tempo*. Câmara Municipal de Lisboa, Pelouro da Cultura, Departamento de Bibliotecas e Arquivos, Biblioteca-Museu República e Resistência.
- Matsuda, A. A. & Ferreira, E. A. G. R. (2015). A representação discursiva da Ditadura em *A casa da madrinha*, de Lygia Bojunga. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. 37(3), 275-285.  
<https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v37i3.24997>
- Mireles, C. (1979). *Problemas da literatura infantil*. (3ª ed.). Summus, INL.
- Melo, A. A. de M. C. de. (2011). Associação Brasileira de Escritores: dinâmica de uma disputa. *Varia Historia*, 27 (46), 711-732. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-87752011000200016>
- Mignolo, W. (2017). Sobre a comparação: quem compara o quê e porquê. (A. Sarabando, Trad.). In A. G. Macedo (Org.), *Estudos comparatistas e cosmopolitismo. Pós-colonialidade, tradução, arte e gênero* (pp. 19-38). Húmus.
- Mignolo, W. D. (2019). A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. *Arte e descolonização*, 1-15. MASP, Afterall. <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu909TNKezCD2.pdf>
- Mignolo, W. & Walsh, C. E. (2018). *On Decoloniality – Concepts, analytics, praxis*. Duke University Press.
- Morão, P. e Magalhães, V. F. (2007). *A escrita de Irene*. Município de Arruda dos Vinhos. [https://issuu.com/cjaleco/docs/a\\_escrita\\_de\\_irene](https://issuu.com/cjaleco/docs/a_escrita_de_irene)
- Muñiz-Reed, I. (2019). Pensamentos sobre práticas curatoriais no giro decolonial. *Arte e descolonização*, 1-12. MASP, Afterall. <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-0aZHEcCANVB14Q4TP69c.pdf>
- Nogueira, C. (2013). Emília de Sousa Costa: educação e literatura In *Revista Lusófona de educação*, 23, 159-178. [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1645-72502013000100009&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1645-72502013000100009&lng=pt&tlng=pt).

- Pereira, C. S. (2016). Tributo à luz d'Os olhos de Ana Marta: confissões de uma leitora. In: S. R. Silva, & J. M. Ribeiro (Org.), *Este livro que nós escolhemos: contributos para a leitura da obra infantil e juvenil de Alice Vieira* (pp. 11-23). Tropelias & Companhia.
- Pessoa, C. D. (2020). Caminhos da literatura infantojuvenil: jornadas transatlânticas. *Convergência Lusíada*, 31 (44), 337-352. <https://doi.org/10.37508/rcl.2020.n44a410>
- Pimenta, R. (2019). A vida deles já deu livros (e uma vai dar um filme). *Público*. <https://www.publico.pt/2019/05/15/impar/noticia/vida-ja-deu-livros-vai-dar-filme-1872691>
- Pina, M. A. (1999). Para que serve a literatura infantil?. In Instituto Politécnico de Beja (Org.) *No branco do sul as cores dos livros: encontro sobre literatura para crianças e jovens: atas*. (pp. 121-133). Escola Superior de Educação. <http://hdl.handle.net/20.500.12207/4406>
- Pires, C. & Bueno, L. (2021). Infância e pobreza em três livros de Lygia Bojunga. *Terceira Margem*, 25(46), 165-182. UFRJ. <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/42852>
- Pires, M. N. C. (2005). *Pontes e fronteiras. Da literatura tradicional à literatura contemporânea*. Caminho.
- Pollock, G. (2002). A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte. (A. G. Macedo & M. A. Carvalho, Trad.). In A. G. Macedo (Org.), *Gênero, identidade e desejo* (pp. 191-220). Cotovia.
- Powell, J.W. (1979). *O menino enfeitado*. Casa do Livro.
- Ramos, A. M. (2019). Narradores adolescentes na literatura contemporânea. *Leitura em Revista*, 15(9), 9-28. PUC-RJ. <https://iiler.puc-rio.br/leituraemrevista/index.php/LER/article/view/178>
- Ramos, A. M., Gomes, J. A & Silva, S. R. (2009). Da ditadura à revolução, um percurso através da literatura infanto-juvenil portuguesa. In A. M. Ramos, J. A Gomes & S. R. Silva (Org.). *A memória nos livros: História e histórias*. (pp. 22-51). Deriva. <http://hdl.handle.net/1822/62929>

- Ramos, A. M., Gomes, J. A & Silva, S. R. (2012). Meia hora para mudar a minha vida de Alice Vieira: narrativa juvenil, ficcionalização de dramas afectivos e crítica social. In B.-A. Roig Rechou, I. S. López & M. N. Rodríguez (Coord.), *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)* (pp. 271-279). Edicións Xerais de Galicia.
- Ramos, A. M. & Navas, D. (2015). Narrativas juvenis: o fenómeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, 2, 233-256. Universidade de Santiago de Compostela. <http://dx.doi.org/10.15304/elos.2.2745>
- Ramos, A. M. & Navas, D. (2016). *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico*. Tropelias & Companhia.
- Ramos, A. M. & Navas, D. (2016b). Vozes íntimas e olhares pessoais: sobre a focalização interna na literatura juvenil portuguesa e brasileira. *Boletín Galego de Literatura*, 48, 5-27. <https://doi.org/10.15304/bgl.48.3145>
- Ramos, A. M. & Silva, S. R. (2016). Primeira e Segunda Guerra Mundial na LIJ portuguesa. *Panorámicas do Âmbito Ibérico* (pp. 117-139). Edicións Xerais de Galicia. <http://hdl.handle.net/1822/56769>
- Rachel de Queiroz. (2020). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1140/rachel-de-queiroz>
- Reis, C. e Lopes, A. C. M. (1994). *Dicionário de narratologia* (4ª ed.). Almedina.
- Rich, A. (2002). Notas para uma política da localização. (M. J. S. Gomes, Trad.). In A. G. Macedo (Org.), *Gênero, identidade e desejo* (pp. 15-35). Cotovia.
- Ricoeur, P. (1999a). *Historia y narratividad*. Paidós.
- Ricoeur, P. (1999b). Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação. (A. Morão, Trad.). In I. Gomes (Org), *Teoria da interpretação, de Paul Ricoeur* (pp. 47-138). Porto Editora.
- Rocha, N. (1990). A bolsa amarela – resenha. *Colóquio Letras*, 113/114, 232-233. <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=113&p=232&o=p>.
- Rocha, N. (1992). *Breve história da literatura para crianças em Portugal* (2ª ed.). Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

- Roudinesco, E. & Plon, M. (2000). *Dicionário de psicanálise*. (V. Ribeiro & L. Magalhães, Trad.). Editorial Inquérito.
- Said, E. (1985). *Orientalism*. Penguin Books.
- Sandroni, L. (1987). *De Lobato a Bojunga: as reinações renovadas*. Agir.
- Satrapi, M. (2015). *Persépolis – A história de uma infância e a história de um regresso*. (D. S. Tavares, Trad.). Bertrand Editora.
- Shavit, Z. (2003). *Poética da Literatura para crianças*. Caminho.
- Showalter, E. (2002). A crítica feminista no deserto. (M. E. Pereira, Trad.). In A. G. Macedo (Org.), *Gênero, Identidade e Desejo* (pp. 37-74). Cotovia.
- Silva, M. (2019). Literatura infanto-juvenil brasileira contemporânea e o continente africano: um olhar pós-colonial. *Metamorfoses*, 15(2), 92-104. <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2018.v15n2a19216>
- Silva, M. M. M. C. T. (s.d.). Literatura em crescimento. O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário. *ABZ da Leitura. Orientações Teóricas*, 1-9. Gulbenkian Casa da Leitura. [http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/ot\\_literatura\\_crescimento\\_a.pdf](http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/ot_literatura_crescimento_a.pdf)
- Silva, M. M. M. C. T. (2008). Escrita para crianças e sistema literário: para uma reflexão sobre os novos caminhos da Literatura. *ABZ da Leitura. Orientações Teóricas*, 1-7. Gulbenkian Casa da Leitura. [http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/ot\\_escrita\\_crianças\\_sistema\\_literario\\_a.pdf](http://magnetesrvk.no-ip.org/casadaleitura/portalpha/bo/documentos/ot_escrita_crianças_sistema_literario_a.pdf)
- Silva, M. M. M. C. T. (2012). Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil. In B.-A. Roig Rechou, I. S. López & M. N. Rodríguez (Coords.), *A narrativa xuvenil a debate (2000-2011)* (pp. 13-36), Edicións Xerais de Galicia.
- Silva, R. A. (2013). Trajetória(s) literária(s) de Odette de Barros Mott (1913-1998): uma narrativa a partir do arquivo pessoal da escritora. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (57), 351-367. <https://doi.org/10.1590/S0020-38742013000200015>
- Silva, S. R. (2010). *Encontros e reencontros. Estudos sobre Literatura infantil e juvenil*. Tropelias & Companhia.

- Silva, S. R. (2012a). *Bichos, Bichinhos e Bicharocos*, de Sidónio Muralha, ou acerca de um "caminho para levar alegria e poesia ao mundo dos mais pequenos". <http://hdl.handle.net/1822/22095>
- Silva, S. R. (2012b). *Entre textos: perspectivas sobre a literatura para a infância e a juventude*. Tropelias & Companhia.
- Silva, S. R. (2013). Alice e Carroll do outro lado de Manuel António Pina. In J. M. Ribeiro e S. R. Silva (Coords.), *Coisas que não há: sobre a escrita de Manuel António Pina* (pp. 31-49), Tropelias & Companhia. <http://hdl.handle.net/1822/65987>
- Silva, S. R. (2016a). *Capítulos da história da literatura portuguesa para a infância*. Tropelias & Companhia.
- Silva, S. R. (2016b). Para leitores aventureiros e valentes Alice Vieira entre Perrault e Grimm. In S. R. Silva & J. M. Ribeiro (Coords.), *Estes livros que nós escolhemos: contributos para a leitura da obra infantil e juvenil de Alice Vieira* (pp. 61-75). Tropelias & Companhia.
- Silva, S. R. (2019a). «Contigo, sei escutar a música mágica do mundo»: a influência neo-realista na obra para a infância de Matilde Rosa Araújo. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/61946>
- Silva, S. R. (2019b). Dentro e fora do cânone: alguns exemplos relevantes da História da Literatura Portuguesa para a Infância. *L.E.R.*, 15, 39-56. PUC-RJ. <http://ler.iiler.puc-rio.br>
- Silva, S. R. (2020). Com pequenos apontamentos se fazem contos para a infância: Maria Cecília Correia e a sua escrita esquecida. *Diacrítica*. 34(2), 167–181. <https://doi.org/10.21814/diacritica.507>
- Silva, S. R. & Ribeiro, J. M. (Coords.). (2016). *Estes livros que nós escolhemos: contributos para a leitura da obra infantil e juvenil de Alice Vieira*. Tropelias & Companhia.
- Silva, S. R., Gomes, J. A. & Ramos, A. M. (2019). Da senectute na LIJ portuguesa contemporânea: para uma panorâmica das representações da velhice. In B.-A. Roig Rechou et al. (Coords.), *Imaxes nenez-vellez na LIX* (pp. 83-101). Edicións Xerais de Galicia.
- Silva, V. M. A. (2002). *Teoria da Literatura* (8ª ed.). Almedina.
- Sophia de Mello Breyner Andresen. (2020). <http://purl.pt/19841/1/bibliografia/bibliografia.html>
- Souriau, E. (1969). *La correspondance des arts. éléments d'esthétique comparée*. Flammarion.

- Souza, E. M. (1994). Literatura Comparada – O espaço nômade do saber. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 2 (2), 19-24. ABRALIC.
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o subalterno falar?* (S. R. G. Almeida, M. P. Feitosa & A. P. Feitosa, Trad.). UFMG.
- Stam, R. (2006). Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, 51, 19-53. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>
- Sylvia Orthof. (2020). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4690/sylvia-orthof>
- Tatiana Belinky. (2020). In *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3917/tatiana-belinky>
- Tavares, M. (2011). *Feminismos: Percursos e Desafios (1947-2007)*. Texto.
- Tena Fernández, R., Ramos A. M. & Soto Vázquez, J. (2019). Análisis comparativo de la censura de la LIJ en España y Portugal a través de la legislación promulgada durante las dictaduras de Franco y Salazar. *Bulletin of Spanish Studies*, 96(10),1657-1679. <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1729590>
- Vieira, A. (1993). Maria Lamas – Uma escritora para a infância. In L. L. Mucznik (Coord.), *Maria Lamas* (pp.17-23). Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Vieira, A. (2011). A primeira mala. In A. Vieira, *O que se leva desta vida* (pp. 104-107). Casa das Letras.
- Todorov, T. (1995). Em face do extremo. (E. O. Rangel & E. A. Dobránszky, Trad.). Papiрус.
- Vasconcelos, A. C. (2011). Sidónio Muralha. Biografia. <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=13271>.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (pp. 1-19). Methuen.
- Welsch, W. (1999). Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In M. Featherstone & S. Lash (Eds.) *Spaces of culture: city, nation, world* (pp. 194-213). Sage.
- Woodward, K. (2000). Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. (T. T. Silva, Trad.). In T. T. Silva (Org.), *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais* (pp. 7-72). Vozes.

- Woolf, V. (2005). *Um quarto só para si*. (M. L. Guimarães, Trad.). Relógio d'Água.
- Woolf, V. (2008). *O estatuto intelectual da mulher seguido de Profissões para mulheres*. (M. Felício, Trad.). Padrões Culturais.
- Zanete, R. F. (2019). Para além das ditaduras: resistência e resiliência na literatura infantojuvenil de Lygia Bojunga e Alice Vieira. In R.S. Lima, A.M Amorim & F. Cabala (Orgs.), *Anais eletrônicos do congresso internacional ABRALIC 2019* (pp. 1322–1333). ABRALIC. [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2019\\_1576867520.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2019_1576867520.pdf)
- Zanete, R. F. (2020). Ressonâncias de ditaduras na literatura infantojuvenil: Lygia Bojunga no Brasil e Alice Vieira em Portugal. *Diacrítica*, 34(2), 182–202. <https://doi.org/10.21814/diacritica.533>
- Zanete, R. F. (2021). Obras e temáticas literárias de Lygia Bojunga no cenário brasileiro de 2019 – Reflexões em busca de um Brasil mais justo e fraterno. In R. G. Franco & A. A. F. Assis (Orgs.) *Narrativas em tempos de crise: diálogos interdisciplinares* (pp. 373-388). UFV, Divisão de Gráfica Universitária.
- Zanete, R. F. e Almeida, V. (2021). Reinata Sadimba, Paulina Chiziane, Isabela Figueiredo - Corpos resistentes que contam e multiplicam histórias. *Abril – Revista do NEPA/UFF*, 13(26), 57-72. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v13i26.47402>
- Zizek, S. (2010). *Como ler Lacan*. (M. L. X. A. Borges, Trad.) (M. A. C. Jorge, Rev. técn.). Zahar.



## Dissertações e Teses

- Batista, V. B. A. (2018). *A jornada do herói nas narrativas juvenis de Giselda Laporta Nicoletis*. [Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista - Assis]. Repositório institucional UNESP. <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/153405?show=full>
- Carnevali, F. G. (2009). *“A mineira ruidosa” – Cultura popular e brasilidade na obra de Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921)*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Repositório USP. <https://repositorio.usp.br/item/001808428>
- Carvalho, O. M. T. (2012). *Adolescência e feminino na narrativa ficcional juvenil de Alice Vieira*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/10314/1/disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>
- Ceccantini, J. L. C. T. (2000). *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*. [Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista - Assis].
- Cruvinel, L. W. F. (2009). *Narrativas juvenis brasileiras: em busca da especificidade do gênero*. [Tese de Doutorado, Universidade Federal de Goiás]. Repositório da Universidade Federal de Goiás. <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2849>
- Fanini, M. A. (2009). *Fardas e fardões. Mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Repositório USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-19022010-173143/pt-br.php>
- Ferreira, T. C. V. (2007). *Rupturas e continuidades na representação do gênero, nação e cidadania: exemplos da Literatura Infanto-juvenil Portuguesa*. [Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho].
- Figueiredo, M. A. F. P. (2006). *O 25 de Abril na Literatura para crianças e jovens*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta]. Repositório Aberto. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/605>
- Filho, M. B. P. (2020). *O Estado Novo brasileiro: diálogo jurídico e contributo português*. [Tese de Doutorado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/48505>

- Martins, A. M. S. S. (2007). *Os livros para crianças e jovens de Maria Lamas*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta]. Repositório Aberto. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/598>
- Morais, J. O. (2011). *A literatura infantil como instrumento de denúncia da ditadura militar*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual da Paraíba]. Repositório Universidade Estadual da Paraíba. <https://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/Dissertacoes2011/Josenildo.pdf>
- Palhano, T. C. (2009). *Leitura e desleitura na obra de Lygia Bojunga*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará]. Repositório Universidade Federal do Ceará. <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3468>
- Papes, C. C. S. (2002). *A vivência e a invenção no cotidiano em 'Rosa, minha irmã Rosa' (Alice Vieira) e 'O sofá estampado' (Lygia Bojunga)*. [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Repositório Universidade de São Paulo. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-27062003-154107/pt-br.php>
- Santos, D. Y. U. (2008). *Imaginários da linguagem de Alice Vieira e Lygia Bojunga Nunes: a modernidade em diálogo na literatura para crianças e jovens*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Repositório Universidade de São Paulo. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-27062003-154107/pt-br.php>
- Silva, S. R. (2009). *Presença e significado de Manuel António Pina na literatura para a infância e a juventude*. [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. Repositório Universidade do Minho. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/10249>

## Entrevistas

- Alice Vieira em entrevista ao SAPO Livros. (2014). 12 mai. [https://www.youtube.com/watch?v=OrVBWz\\_QcUQ](https://www.youtube.com/watch?v=OrVBWz_QcUQ)
- Alice Vieira: “Inventei os meus avós”. (2016). <https://lifestyle.sapo.pt/fama/noticias-fama/artigos/alice-vieira-inventei-os-meus-avos>
- Entrevista a Alice Vieira. (2017). Leya Educação Portugal. nov. <https://www.youtube.com/watch?v=edV3gLnIA98>

Entrevista – Alice Vieira, mulher de afetos, cidadã ativa e escritora com alma. (2021). Jornal de Mafra. 12 ago. <https://jornaldemafra.pt/2021/08/12/entrevista-alice-vieira-mulher-de-afetos-cidada-ativa-e-escritora-com-alma/>

Entrevista com a escritora Alice Vieira sobre troca de postais. (2021). Manhãzitos da 3. Antena 3. 09 fev. <https://www.rtp.pt/play/p7770/e523392/manhazitos-da-3>

Bojunga, Lygia (2012). *Entrelinhas* – 11 mar. <https://www.youtube.com/watch?v=9KKob3AWnGk>

Lygia Bojunga Nunes, entrevista a Antonio Orlando Rodríguez. (1995). <https://www.cuatrogatos.org/detail-entrevistas.php?id=551>

Lúis, S. B e Tinoco, D. (2019). As doces memórias de Alice Vieira. *Visão*. 05 dez. n° 1396, 92-97. Portugal.

Natal: Entrevista a Alice Vieira, escritora. (2014). Agência Ecclesia. 24 dez. <https://www.youtube.com/watch?v=E0Ne45tRnuQ>

Palma, T., Marques, A. e Casinhas, H. (2017). Alice Vieira: “a minha gargalhada é que me ajudou a sobreviver estes anos todos”. 28 mai. Observador. <https://observador.pt/especiais/alice-vieira-a-minha-gargalhada-e-que-me-ajudou-a-sobreviver-estes-anos-todos/>

Universidade Aberta - Entre Nós [Em linha]: entrevista a Alice Vieira. (2001) Realização de Guilherme Piedade; Tecnóloga Teresa Ribeiro. Universidade Aberta. 1 prog. vídeo (31 min., 11 seg.) - <http://hdl.handle.net/10400.2/5319>

Vieira, Alice (2019). Escritora. Lisboa: 08 de dezembro.

### **Sites e blogues**

<http://www.academia.org.br/academicos/ana-maria-machado/biografia>

[https://www.cartacapital.com.br/politica/um-ano-apos-bolsonaro-apoio-a-democracia-cai-entre-a-populacao/?utm\\_campaign=novo\\_layout\\_newsletter\\_-\\_02012020&utm\\_medium=email&utm\\_source=RD+Station](https://www.cartacapital.com.br/politica/um-ano-apos-bolsonaro-apoio-a-democracia-cai-entre-a-populacao/?utm_campaign=novo_layout_newsletter_-_02012020&utm_medium=email&utm_source=RD+Station)

<http://www.casalygiabojunga.com.br/pt/lygiabojunga.html>

[http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?page\\_id=98](http://ceh.ilch.uminho.pt/womanart/?page_id=98)

<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>

[https://www.ebiografia.com/ana\\_maria\\_machado/](https://www.ebiografia.com/ana_maria_machado/)

<https://www.esquerda.net/artigo/29-milhoes-de-mulheres-e-meninas-sao-vitimas-de-escravatura/70635>

<https://falasafrikanas.wordpress.com/home/>

<https://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL43263-7086,00-IRA+ACUSA+A+ANIMACAO+PERSEPOLIS+DE+ISLAMOFOBIA+EM+CANNES.html>

<https://gulbenkian.pt/noticias/greta-thunberg-vence-premio-gulbenkian-humanidade/>

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/MocidadePortuguesaFeminina.pdf>

<http://literaturasafrikanas.blogspot.com/search/label/juvenil>

<http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=11744>

<http://memorialdademocracia.com.br/card/intelectuais-unem-se-pela-democracia#card-2>

<http://memoriasdaditadura.org.br/escritores/erico-verissimo/>

[https://www.museuregionaldebeja.pt/?page\\_id=28](https://www.museuregionaldebeja.pt/?page_id=28)

<https://observador.pt/2014/10/10/malala-yousafzai-e-kailash-satyarthi-recebem-o-premio-nobel-da-paz-de-2014/>

<https://unaid.org.br/estatisticas/>

## **Podcasts**

Como começar a ler para crianças: a obra de Lygia Bojunga. Laila Mouallem e José Orenstein. 01 nov. 2019. <https://www.nexojornal.com.br/podcast/2019/11/01/Como-come%C3%A7ar-a-ler-para-crian%C3%A7as-a-obra-de-Lygia-Bojunga>

Como Lygia Bojunga fez de 'A Bolsa Amarela', de 1976, um livro atual sobre aventura de menina em tempos de ditadura. 13 dez. 2018. G1. <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2018/12/13/como-lygia-bojunga-fez-de-a->

bolsa-amarela-de-1976-um-livro-atual-sobre-aventura-de-menina-em-tempos-de-ditadura.ghtml

## **Filmes**

*As armas e o povo.* Dir. Coletivo dos trabalhadores da atividade cinematográfica, Portugal, 1974. 78 min.

*Cartas a uma ditadura.* Dir. Inês de Medeiros, Faux, Portugal, 2006. 60 min.

*Corda bamba – História de uma menina equilibrista.* Dir. Eduardo Goldenstein, Aion Cinematográfica Ltda., Brasil, 2012. 80 min.

*Deslembro.* Dir. Flávia Castro, Video Filmes, Flauk Filmes, Tacaca Filmes, Canal Brasil, Telecine, Imovision, Globo Filmes, Brasil, 2018. 97 min.

*Diário de uma busca.* Dir. Flávia Castro, Les Films du Poisson, Tambellini Filmes, Brasil, 2010. 105 min.

*Paraíso.* Dir. Sérgio Tréfaut, Faux/Les Films D'Ici, Portugal, Brasil, 2021. 85 min.

*Persépolis.* Dir. Marjane Satrapi e Vincent Paronnaud, The Kennedy/Marshall Company, França, Estados Unidos, 2007. 96 min.


*Prazer, camaradas!* Dir. José Filipe Costa, Uma pedra no sapato, Portugal, 2019. 105 min.

*48.* Dir. Susana de Sousa Dias, Kintop/Ansgar Schäfer, Portugal, 2009. 92 min.

*Que bom te ver viva.* Dir. Lúcia Murat, Taiga Produções Visuais Ltda./Fundação do Cinema Brasileiro, Brasil, 1989. 100 min.

*Torre das Donzelas.* Dir. Susanna Lira, Modo Operante Produções, Brasil, 2018. 97 min.

# ANEXOS



## Literatura para a Infância e Juventude e outras Artes

### Simpósio de Jovens Investigadores em Literatura para a Infância e Juventude

Universidade de Aveiro, Portugal  
10 de abril de 2019

## Experimentos de identidade em diferentes linguagens artísticas nas obras literárias de Lygia Bojunga e Alice Vieira

Renata Flaiban Zanete

Instituto de Letras e Ciências Humanas– Universidade do Minho

### Introdução

A identidade pode ser vista como conceito inspirador para a criação artística, em diferentes artes e linguagens, concretizada em diferentes códigos, e assim surge em muitas das obras literárias de Lygia Bojunga e Alice Vieira. Em *Águas de Verão*, Vieira nos coloca em contato com o dia a dia de um grupo de crianças e pré-adolescentes, em férias, e o Sr. Gualberto, músico-saxofonista, que se dedica a organizar e ensaiar um sarau com os pequenos hóspedes, que é apresentado ao público adulto, numa festa. O desafio da construção de um bloco carnavalesco e do encontro com o público, na rua e no circo, aparece em *Os Colegas*, de Bojunga, com destaque para a música, na trajetória dos personagens. Em *Angélica*, também de Bojunga, temos o texto dramático dentro da narrativa e personagens que se transformam durante o encontro com a alteridade e no processo criativo, coletivo e teatral. Em *Paulina ao Piano*, de Vieira, a menina protagonista conversa com seu instrumento, seu confidente, e relaciona as notas musicais a certas características das pessoas que cruzam seu caminho. As artes plásticas como forma de elaboração de sentimentos e emoções, principalmente na moldagem de máscaras, está presente em *Seis Vezes Lucas*, de Bojunga.

### Entre a Literatura e o Teatro

O teatro é arte congregadora, uma vez que se faz do encontro de diversas linguagens artísticas. No *Dicionário dos Símbolos*, sob o verbete "Teatro" encontramos: "(...) o teatro representa o mundo, manifesta-o aos olhos do espectador (...) Por outro lado, o homem está dentro do teatro do mundo, faz parte dele, do mesmo modo que tem acesso ao mundo do teatro, quando assiste a uma representação. (...) O teatro contribui assim para desatar os complexos." (Chevalier & Gheerbrant, 1997, p. 637)



Figura 1 – Capa de *Águas de Verão*

A menina Marta, de 12 anos, é a narradora de *Águas de Verão*, e conta que "O dia chegava para tudo o que nós éramos: índios, cowboys, palhaços (...)" (Vieira, 1985, p. 7). Quando chegava a noite "era a hora de os adultos começarem, eles também, a brincar. Geralmente só sabiam brincar aos pais e às mães, ou então aos doentes." (Vieira, 1985, p. 8). Vieira cria oposição clara entre o mundo estético, conservador, dos adultos, e o mundo em movimento, transformação e crescimento, o das crianças e pré-adolescentes. As mães, e principalmente a mãe de Marta, como um caso exemplar, são retratadas como as guardiãs dos corpos de seus filhos, a limitarem-lhes os movimentos. A atitude remete-nos diretamente ao conceito de "corpos docéis" desenvolvido pelo filósofo Michel Foucault em sua obra *Vigiar e Punir* (1987). O caso como parte do processo criativo se expressa num diálogo de ensaio. Agudiza-se diante das competências que, no mundo de crianças e pré-adolescentes, ainda estão por adquirir: a capacidade de se concentrar, de ouvir mais e falar menos. O Sr. Gualberto escolhe democraticamente todos os interessados em participar da festa, que acaba por ser um sarau com recitação de poemas, cantos, contação de piada e quadros vivos. O menino Anacleto, no início do romance, não tem a simpatia das outras crianças por ser muito arumadinho e viver a amargar levar questões de desentendimentos aos adultos. Seu pai, policial, queixa-se ao gerente do hotel sobre a conduta do Sr. Gualberto com as crianças, que julga inadequada, o que leva ao abastamento do músico na próxima

temporada. A transformação do menino Anacleto é tanta que acaba por ser escolhido pelo animador para ficar em seu lugar, na liderança das crianças.

A relação especular entre os pequenos participantes é explícita: "Olhamos todos uns para os outros, sobretudo para o Anacleto, que de repente já não parecia tão manequim, já não parecia tão penteado, já não tinha os olhos tão vazios e estava quase a tomar-se igual a nós." (Vieira, 1985, p. 128). "E despenteados, transpirados e felizes estávamos nós. E, de repente, senti que tinha crescido muito nessas férias." (Vieira, 1985, p. 130). Como escreveu Giselda Pollock, "(...) o sujeito é, de uma certa forma, o efeito dos significados que uma cultura, a sua ordem simbólica, permite que sejam expressos, a batalha pelo significado é também uma luta por tipos de subjectividade." (2002, p. 206).

Bakhtin nos diz que, no "romance de aprendizagem", o "processo de escolha da transformação ideológica se revela como tema do romance" (1993, p. 148). É mesmo este o processo que vemos tematizado na trajetória de Angélica, é também na de outros personagens, no romance de Bojunga. A cegonha Angélica não suporta viver na mentira familiar de que são elas, as aves, que trazem os bebês ao mundo. Viaja para distanciar-se da sociedade patriarcal e opressora e conhece Porco, que mudou seu nome para Porto, atraído assim para sua identidade imagens que lhe agradam, em vez dos chingamentos que lhe dirigiam quando o chamavam pelo nome original. Os dois personagens encabeçam uma trupe que encena a história de Angélica. O processo vivido pela crocodilo Mulher-do-Jota, que revela chamar-se Jandira, ao fim do romance, é exemplar. Oprimida pelo marido no início, tem respostas corporais como espíritos e lágrimas. Ao final, pela convivência com a alteridade, no teatro, adquire segurança, voz, nome, domínio sobre o próprio corpo. Notamos na obra de Bojunga uma explicitação da seguinte ideia presente em Macedo e Amaral: "(...) as estruturas discursivas funcionam como sítios onde as lutas de poder têm lugar." (2005, p. 43). E Kathryn Woodward nos diz: "É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e aquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar" (2000, p. 17).

### Entre a Literatura, a Música e as Artes Plásticas

Os *Colegas* nos apresenta um grupo que transita da invisibilidade e marginalidade, ao reconhecimento social por meio do samba, do Carnaval e do trabalho artístico em equipe. Virinha e Latinha são cães de rua. Flor-de-Lis e Voz de Cristal, uma cadela de madame e um curso, ambos fugidos, insatisfeitos com a vida que levavam. Cara-de-pau é um coelho, abandonado pela família. "Construíram o barraco bem escondido atrás do monte de entulho: quem passasse ali pelo terreno baldio nem ia ver" (Bojunga, 1999, p. 22). Bakhtin nos diz que "Com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais" (1993, p. 222). "E por onde passava, todo o mundo aplaudia, na, apontava: (...) Viva o bloco dos palhaços!" (Bojunga, 1999, p. 29). Acabam por ser contratados pelo circo. Expressam consciência nas letras dos sambas que criam, neste caso, "em português bem erado: *Tudo na vida tem jeito, meu compadre/Só se inguinarante é que num dá pé/Num só a gente vive naquele vinagre/Como só pode fazê o que os outros quê*" (Bojunga, 1999, p. 54).

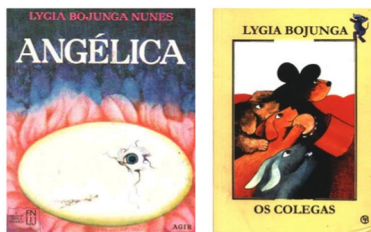


Figura 2 – Capas de *Angélica* e *Os Colegas*

*Paulina ao Piano* e *Seis Vezes Lucas* nos colocam diante de duas crianças solitárias, filhos únicos, que nem sempre podem contar com o apoio dos adultos para solucionar questões que dizem respeito às suas identidades.

Etienné Souriau (1984) aproxima a estética comparada a uma tradução, ou seja, uma mesma ideia, que pode ser transposta para várias línguas, ou várias linguagens. Paulina e Lucas transmitem emoções e sentimentos; ela para a sonoridade do piano; ele para as máscaras que modela, para a dança catártica. Conversam com objetos, como amigos imaginários, compartilhando segredos, e suportam assim a dor da solidão. A figura paterna apresenta-se como lacuna a ser preenchida. Ela, que o perdeu precocemente em acidente de automóvel, busca aproximação através do piano que foi dele.

"- Dó, mi, sol, sol... – respondia o piano, em ar de valsa. E Paulina sabia o que isso queria dizer: - Gosto tanto de te ouvir contar essas histórias! (...) Dantes, o teu pai também falava assim comigo" (Vieira, 1999, p. 23).

Lucas, em conflito, diante do pai mulherengo e mentiroso, reflete: "(...) como é que vai ser? o que que eu vou fazer? como é que eu vou viver outra vez com o meu pai se eu não gosto mais de gostar dele?" (Bojunga, 1997, p. 100).



Figura 3 – Capas de *Paulina ao Piano* e *Seis Vezes Lucas*

### Últimas Composições

Bakhtin nos fala sobre o romance: "As linguagens do plurilinguismo, como espelhos que apontam um para o outro, cada um dos quais refletindo a seu modo um pequeno pedaço, um cantinho do mundo, forçam a adivinhar e captar atrás dos seus aspectos mutuamente refletidos um mundo mais amplo, com muito mais planos e perspectivas do que seria possível a uma única linguagem, um único espelho." (1993, p. 204). Para além do romance, podemos entrar na trajetória dos personagens aqui estudados, estes múltiplos planos que saltam das páginas dos livros para tornarem-se sons de piano e samba, corpos em cena, dançando na rua, no circo e em casa, palavras alitsonantes e sussurradas no espaço, múltiplas linguagens em diálogo. E na alteridade que as identidades se forjam, transformando-se no tempo e nas relações que travam. Os personagens que aqui apresentamos buscam encontrar a si mesmos, fortalecer suas identidades, nas vanadas imersões que fazem em linguagens artísticas, nas suas mais diversas formas, e precisam agir e responder dentro delas e com elas, no enfrentamento das adversidades e na relação com o mundo.

### Referências

BAKHTIN, M. (1993). *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. 3ª ed. São Paulo: Editora UNESP/USP.

BOJUNGA, L. (1999). *Angélica*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Agir.

\_\_\_\_\_. (1997). *Seis vezes Lucas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir.

\_\_\_\_\_. (1999). *Os colegas*. 42ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

CHEVALIER, J., & GHEERBRANT, A. (1997). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Círculo de Letores.

FOUCAULT, M. (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. de Lígia M. Pondé Vessato. Petrópolis: Vozes, pp. 125-152.

MACEDO, A. G. & AMARAL, A. L. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento.

POLLOCK, G. (2002). A política da teoria: gênero e geografias na teoria feminista na história das histórias de arte. Trad. de Ana Gabriela Macedo e Maria Jandira Cavallari. In MACEDO, A. G. (Org.) *Gênero, Identidade e Design*. Lisboa: Edições Colibri, pp. 191-220.

SOURIAU, E. (1989). *La Correspondance des Arts, éléments d'esthétique comparée*. Paris: F. Levanon.

VIEIRA, A. (1989). *Paulina ao piano*. 2ª ed. Lisboa: Caminho.

\_\_\_\_\_. (2010). *Águas de Verão*. 10ª ed. Afrontamento.

WOODWARD, K. (2000). *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In SILVA, Terez. Teófilo da (Org.) *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

Este evento é financiado por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP, no âmbito do projeto UIDELT04189/2019

Figura 3: Poster












### Meninas adolescentes em busca da vida e da identidade na literatura infantojuvenil, no contexto das ditaduras brasileira e portuguesa- Lygia Bojunga e Alice Vieira

Renata Flaiban Zanete – renafilai@gmail.com

Orientação: Professora Doutora Ana Gabriela Macedo - Coordenadora: Professora Doutora Sara Reis da Silva

► **Apresentação**

Para Ramos e Navas, Alice Vieira e Lygia Bojunga são "figuras incontornáveis da ficção juvenil portuguesa e brasileira" (2016, p. 45), pois "(...) as respetivas obras marcaram um momento de viragem na produção literária" (*idem*, p. 11) de seus países, Portugal e Brasil. Como pontos em comum na obra das autoras, destacam: "(...) a afirmação identitária, as experiências inaugurais típicas da adolescência, os conflitos que permeiam o processo de crescimento, além dos problemas sociais e culturais (...)" (*idem*, p. 39).

► **Questões investigadas**

- O que reivindicam as adolescentes protagonistas das obras literárias, em contraposição aos modelos recusados por elas;
- Como a ditadura e o autoritarismo permeiam as trajetórias das personagens;
- As linguagens artísticas para expressar angústias e questionamentos, experimentar situações de realização e prazer, o diálogo consigo mesmo e a ampliação de possibilidades de comunicação

► **Metodologia**

Análises comparativas de trinta narrativas, médias e longas, quinze de cada uma das autoras. O enquadramento teórico está circunscrito a referenciais dos estudos literários, culturais, da crítica feminista e dos estudos de gênero.

► **Conclusão**

Verificamos, como defende Gubar, que "(...) a arte da mulher é produzida por um ferimento doloroso, uma influência literal da autoridade masculina." (2002, p. 114). Bojunga e Vieira viveram durante os regimes ditatoriais de seus países e a liberdade, como valor inquestionável, transparece no discurso das protagonistas nas narrativas ficcionais. As obras das autoras estão fortemente ligadas à realidade, às suas desigualdades e aos dramas internos das personagens. Assim temos, nos dois casos, a constante reivindicação do direito a uma vida plena, contra autoritarismos e as desigualdades, substancialmente as sociais e de gênero. As personagens protagonistas conquistam sua própria "voz, conceito fundamental na crítica feminista" (Macedo & Amaral, 2005, p. 194). Concordamos com a perspectiva de Gomes, Ramos e Silva, segundo a qual a "consciência da temporalidade e da historicidade, que a leitura de ficção literária permite desenvolver, é uma das condições *sine qua non* da cidadania activa. (...) uma atenção focalizada no mundo e nos outros, na circulação das ideologias (...) às tentativas insidiosas, tão comuns no nosso tempo, de reescrever e distorcer certos períodos da História contemporânea." (2009, p. 18).

► **Referências bibliográficas**

Gomes, J. A., Ramos, A. M. & Silva, S. R. (Coord.). (2009). *A memória nos livros: História e histórias*. Porto: Deriva.

Gubar, S. (2002). A 'Página em branco' e questões acerca da criatividade feminina (Trad. Francesca Rayner). In Macedo, A. G. (Org.) *Gênero, Identidade e Desejo* (pp. 97-124). Lisboa: Edições Cotovia.

Macedo, A. G. & Amaral, A. L. (Orgs.). (2005). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamento.

Ramos, A. M. & Navas, D. (2016). *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico*. Porto: Tropelias & Companhia.


















Figura 4: Poster

## **Relato sobre a visita aos espaços mantidos por Lygia Bojunga, no Rio de Janeiro, em agosto de 2019**

Encontrei-me com Ninfa Parreiras e Juliana Borel, colaboradoras da Fundação Cultural Casa Lygia Bojunga, em 04/08/2019, em uma sessão sobre uma seleção de obras de Bojunga, na Livraria Blooqs, no Rio de Janeiro, em virtude do espaço da Fundação, em Santa Teresa, estar em reforma. Por essa razão, não me foi permitido visitar este espaço. Ambas, mais um grupo de mulheres, algumas presentes naquela noite, reúnem-se com frequência, como um grupo de estudos, em torno da obra de Bojunga. Como consta no site da instituição, estes Encontros Literários guiam-se pelas seguintes perguntas: “O que caracteriza a literatura desta escritora? Como se coloca o desejo nas suas narrativas? Que identificações estabelecemos na leitura de suas obras?”

Esclareci neste encontro, com estas representantes da Fundação, no tempo destinado a debate, que Lygia Bojunga não gosta de se ver filiada ao feminismo ou quaisquer outros movimentos. Por prezar pela liberdade, Bojunga passou a editar seus livros em sua própria editora. Isto gerou muitas críticas por parte de seus pares, que alertaram a autora para as demandas burocráticas que envolvem o comércio e distribuição de livros, às quais teria que dar resposta.

Quanto ao atual momento político, de fortalecimento das ideologias de direita, Juliana Borel, responsável pela Editora, disse que não tem sentido problemas maiores. Vez ou outra recebem carta dizendo que *A bolsa amarela*, por exemplo, está incentivando as meninas a quererem ser meninos. Nestes casos, respondem por escrito, buscando esclarecer que a arte literária de Lygia Bojunga não pretende incutir uma ideologia, mas sim desenvolver leitores com espírito crítico diante das questões do mundo contemporâneo.

Por priorizar projetos independentes, Lygia Bojunga não realizou parcerias com entidades administrativas como prefeituras, e até mesmo recusou proposta de patrocínio ou apoio, oferecido pela Petrobrás. Assim, os projetos realizados no sítio Boa Liga, na região serrana do Rio de Janeiro, são todos mantidos com recursos do prêmio ALMA, ganho por Bojunga em 2004.

Na manhã seguinte, como combinado com Aparecida, a coordenadora do Sítio Boa Liga, dirigi-me a ele utilizando dois autocarros (Rio de Janeiro-Petrópolis, Petrópolis-Itaipava) e uma carona (Itaipava-Pedro do Rio). Acompanhei todas as atividades desenvolvidas no sítio no dia 05 de agosto, dormi lá, em acomodações destinadas a professores e pesquisadores da obra da autora, e fui embora no dia 06, pela manhã.



Fico sabendo por Titinha (o nome carinhoso pelo qual todos se referem a Aparecida), que Peter, companheiro de Lygia, morreu em dezembro de 2018, com 94 anos. Lygia não conseguiu se despedir dele e sente sua ausência. Ela também me conta que Lygia tem que passar por uma cirurgia ligada do coração.

O projeto em Pedro do Rio surgiu em 2006, com o Paiol de Histórias e Francisca, educadora com larga experiência em educação popular, que fiquei a conhecer em minha visita. Titinha, foi aluna do projeto e sua mãe trabalhava com Francisca. Titinha fez o ensino médio – Formação de professores e Jornalismo, graças a bolsas da Fundação Casa Lygia Bojunga. Emocionei-me quando ela me leu, na varanda da casa da Lygia, um pedaço do *Feito à Mão*, que trata dessa relação da Lygia com a natureza, de como ela comprou o sítio, aos 26 anos, e ama esse lugar e seus bichos. Peter pintava e lia muito. Os dois se complementavam bastante. Ele vinha para cá no verão, para curtir o sol.

Além das aulas de teatro, dinamizadas pela atriz e educadora Renata, da oficina de papel artesanal a partir de flores, fibras e folhas, começaram em 2019, também, no Sítio Boa Liga, projetos de xadrez e inglês. As crianças foram muito amorosas e tranquilas, nas atividades que presenciei: uma caminhada pelo espaço do sítio e uma roda de leitura. Os adolescentes que conheci estavam mais sonolentos, mas estavam lá há apenas um mês. O público atendido provém de comunidades economicamente desfavorecidas.

Tanto na programação que participei, na Blooqs Livraria, como no sítio, as pesquisadoras, educadoras e colaboradoras da Fundação falaram do “redondo” que Lygia tem buscado: nas propostas arquitetônicas dos espaços (mandalas e trilhas em projetos feitos pela própria autora, que escolhe e trata das plantas, nestas composições), no modo dela se apossar de todas as etapas que compõem a feitura do livro, no modo artesanal de confeccionar certas obras.

Estabelecemos certa semelhança entre o Sítio do Picapau Amarelo, espaço ficcional criado por Lobato, e o Sítio Boa Liga, espaço real mantido pela Fundação Casa Lygia Bojunga, em Pedro do Rio. O Capoeirão dos Taquaruçus, descrito na obra de Lobato, por exemplo, parece real no sítio de Bojunga. Ficamos a pensar na diferença entre modelos de educação, vigentes no Brasil, neste momento histórico. No Sítio Boa Liga, uma educação pela literatura, pela ludicidade das histórias, pela sensibilidade e no contato com a natureza, um modelo já presente, no universo literário, no sítio de Lobato. Por outro lado, as propostas de implantação e expansão de colégios militares, tão focados na disciplina e na padronização das identidades.

Tanto a obra ficcional como este projeto de educação pela arte, mantido por Bojunga, ao nosso ver, representam modos de atuação e resistência em prol da formação de cidadãos críticos e sensíveis.



**Figura 5:** Obra completa de Lygia Bojunga no Sítio Boa Liga



**Figura 6:** Caminhada pelas trilhas do Sítio Boa Liga – percursos que instauram o “redondo” através do terreno

**Edição de entrevista realizada com Alice Vieira, em Lisboa, no dia  
08/12/2019, restaurante O Pote, em Areeiro, Lisboa**

Foi Alice Vieira quem sugeriu que nossa entrevista se desse durante este almoço, no qual estive presente também sua amiga brasileira, escritora e contadora de histórias, Penélope Martins.

**Sobre Maria Lamas, sua prima, a convivência com ela e os que frequentavam a pensão no exílio, em Paris**

Alice - É assim. Ela casou-se tinha praí 16 anos, 17. Havia um cavaleiro que passava, pela janela dela, e ela apaixonou-se e casaram. Chamava-se Ribeiro da Fonseca. Ribeiro da Fonseca fazia coisas estranhíssimas, ia de avião, passava por debaixo das pontes.

Renata ossa! Era um aventureiro.

Alice - E foi pra África e levou-a. Ela tinha paí 17 anos, quando ele a levou. Tratava-a mal, puxava-lhe assim, tudo muito mal...

Eu - Com violência?

Penélope - Ah! Era um caso de violência doméstica.

Alice - Ela separou-se dele e veio pra cá. Teve duas filhas dele, e veio pra cá. Cá, acabou por casar com um jornalista monárquico que era o Lamas, e ela ficou com o apelido, com quem teve também uma filha, por acaso era a prima que eu gostava mais.

Penélope - Ele era monárquico?

Alice - E depois deixaram-se, claro. E então depois começou a, ela começou a participar do movimento das mulheres. Ela fazia parte de uma coisa que se chamava MUD juvenil, que era o Movimento de União Democrática, com a ditadura aquilo era uma coisa terrível, foi pra cadeia. Mas, estive cá presa, algum tempo, e depois decidiu que ia trabalhar, a sério, pelo mundo inteiro, com a obra das mulheres.

Penélope - Ela foi uma feminista!

Alice - Era, era. E foi pra Paris. E realmente tinha muita influência lá, não só entre portugueses, que lá está, a casa dela, era onde ia toda gente, onde chegava toda gente.(...) Conversávamos sobre tudo. Ela tinha uma maneira muito engraçada. Tinha um quarto ao lado do outro. Aquilo era uma pensão muito fraquinha, como dizem vocês, muita mixuruca. (...) E então, o meu quarto era quase ao lado dela. Quando nós não queríamos ser incomodadas, púnhamos a chave por dentro. Quando nós, qualquer pessoa podia entrar, púnhamos a chave por fora.

Renata - Um código.

Alice – A gente já sabia, então. Tinha muita influência nos portugueses que estavam lá emigrados. Eles todos. Há um poema muito bonito que é pai do nosso primeiro ministro, o Adriano da Costa, que tem um poema muito bonito sobre ela, que dizia “Amiga te chamamos, mãe te chamaríamos”, é assim... Realmente ela tinha uma grande força. (...) Eu, a Simone de Beauvoir nunca conheci. O Sarte sim, durante o Maio de 68, eu vou lá pra Sorbonne. Ela (Maria Lamas), não era muito desses lados... Eram mais estrangeiros do que os franceses.

Penélope – Entendi.

Alice – Depois regressou, veio o 25 de Abril. (...) O meu primo, que era neto dela, esse Zé Galeão, quer fazer uma biografia. Mas, a família é viva, não é?

Renata – Aquelas complicações de família.

Alice – O Ferreira de Castro já morreu mas tem a família viva que diz que não quer. A parte da minha família também não. O Zé Galeão quer mesmo escrever sobre isso. Ele é que está muito interessado em fazer, ele é que sabe tudo dela. (...) Torres Novas é uma cidade pequenina. Era uma aldeia. Não era muito bem visto uma mulher a sair...

(...)

Alice – (...) era o António José Saraiva, era um grande, um homem assim... a Teresa Rita Lopes, que agora está cá, que é do teatro, que andava sempre conosco. A gente ouvia muita história, ouvia muita coisa, era muito bom!

(...)

Alice – Eu acho mesmo que fui pra jornalista um bocadinho por causa dela.

Penélope – Influenciada pela admiração.

Alice – Ela foi jornalista d’O Século. E depois, fundou, (...) uma revista feminina. (...) Modas e Bordados. (...) enquanto ela vai dando conselhos, veste assim, veste assado, vai pondo outras ideias. Portanto, o Modas e Bordados foi também um meio de fazer as mulheres lerem outras coisas, não é? Não é só vestir bem, espera o marido...

(...)

Alice – As tias velhas com quem eu vivia não gostavam muito dela. Achavam que ela era um mau exemplo. (...) A gente comprava *As Mulheres do Meu País* para ajudar a senhora, mas não era com grande convicção lá em casa. Mas era muito necessário haver uma biografia.

## **As primeiras mulheres no jornalismo, os suplementos infantojuvenis, a censura do Estado Novo**

Alice – Ela foi uma das primeiras (Referindo-se a Maria Lamas). Mas repare, eu entrei para o jornal em 61, quando eu tinha 18 anos, e mesmo em 61, no jornal quando eu entrei, havia uma mulher, não havia mais ninguém! Eu quando entrei para o Diário de Notícias em 75, éramos quatro mulheres!

Renata – Poucas, né? Em comparação.

Alice – Era só homem. Era uma profissão de homens.

Penélope – Mas a Renata perguntou se os suplementos dedicados às crianças, se tinha mais facilidade de uma jornalista mulher assumir a direção.

Alice – Olha, isso talvez. Às vezes tem suplementos, mesmo noutros jornais, que eram dirigidos por mulheres mas, a maior parte destas revistas e suplementos pra miúdos, eram do que chamava a Mocidade Portuguesa, que era um órgão do regime, da ditadura. (...) No Diário de Lisboa eu comecei, muito antes do 25 de Abril. Não era pra crianças, era pra jovens. Chamava-se juvenil. Hoje, encontro as pessoas ainda, quase todas elas, na altura, em que não havia nenhum secretário de estado que não tivesse colaborado. Toda a gente. A censura cortava. Nós muitas vezes tínhamos que ter outro suplemento já preparado.

Renata – O juvenil mesmo.

Alice – Claro! Tudo! Tinha que ter outro suplemento feito que era pra que quando aquilo vinha de censura cortado, nós conseguíamos aprontar outro. (...) Eu tenho provas de censura. A gente já sabia que havia coisas que não se podia falar! Um dia veio cá o Papa Paulo VI. O Papa Paulo VI tinha estado em África, tinha recebido em África, os dirigentes dos movimentos de Libertação, em África. De maneira que o Papa Paulo VI, como tinha estado lá, com os movimentos de libertação, disse logo que não vinha a Lisboa. Ele não vinha a Lisboa, ele vinha a Fátima. Não queria ter nada a ver com o governo, quer dizer, ele vinha diretamente a Fátima.

Renata – Ao centro religioso do país.

Alice – Eu tenho lá provas desse dia, do jornal, em que a censura cortou tudo, tudo, tudo, referente ao Papa. (...)

Renata e Penélope – Ele era contra o regime?

Alice – Nem era muito contra, mas tinha encontrado com os movimentos de libertação em África!

## **As leituras na infância**

Alice – E outra coisa boa era pra eu não lhes dar trabalho e pra elas me deixarem à solta, eu podia ler tudo o que havia lá na casa. Portanto, fartei de ler livros maus, que me fizeram muito bem. (Risos) (...) Eu li muito foi, lia as histórias, depois pensava que a vida daquelas crianças era a minha... (Risos) E um dos grandes autores, da minha vida, de quando eu era criança, foi o Érico Veríssimo. (...) As Aventuras do Tibicuera, o que eu mais li na vida foi As Aventuras do Tibicuera. Li, li, li e gosto muito.

Penélope – Tinha mais, brasileiros?

Alice – Não, depois, reparem. Naquela altura, quando eu era criança, não havia muitos portugueses a escrever.

Renata – Para crianças.

Alice – Portanto, os nossos livros de escola tinham era, normalmente, ou escritores estrangeiros traduzidos, ou brasileiros. O Veríssimo estava em todos os livros. O Monteiro Lobato. (...) Fernando Sabino, eu gostava muito. E era isso que a gente lia, portanto, foi por ali. Agora, é raríssimo encontrar por cá livros brasileiros. Mas, foi sempre... E depois houve outra coisa que me fez. Eu sempre quis ser jornalista. Eu nunca quis ser outra coisa. Ah! Uma vez quis. Uma vez quis, tinha acabado de ler um livro que era um menino enfeitado. Não sei se vocês conhecem.

Renata – Não.

Penélope – Que livro é?

Alice – Era um inglês. Ah, é antigo. Não sei se da Francis Burnett. Acho que era da Francis Burnett. Nós íamos buscar muitas coisas dela.

Penélope – Como é que chama?

Renata – O menino enfeitado.

Alice – Pra mim aquilo era um livro lindo. No fim o menino enfeitado descobria-se que era filho de uns condes, ó pá. Então um dias as velhotas chamaram pra mostrar às visitas, mostravam sempre a caridade que estavam a fazer, de criar a menina, depois as visitas perguntavam: “Então, o que é que tu queres ser?” E eu dizia: “Eu quero ser enfeitada!” Depois mandaram-me de castigo, o dia todo. Eu achava que enfeitado era uma coisa brilhante! Encontravas um pai que era conde, a mãe que era condessa, ah, boa!

### **A escolha da profissão de jornalista e a relação amorosa desafiadora**

Alice – Mas aquilo que eu sempre, sempre quis ser foi jornalista. Porque assim eu lia os jornais, que sempre li muitos jornais, e depois percebia, que este jornalista hoje estava aqui, no outro dia estava acolá, nunca tava em casa. Se havia uma profissão onde eu podia nunca estar em casa, era mesmo essa. (...) Fui para o jornal com 18 anos. E já colaborava com o jornal quando tinha 15 anos já colaborava para o jornal e depois mandaram-me lá ir e assim ficou! No Diário de Lisboa (...) Depois eu entrei no Diário de Lisboa, o jornalista que me vinha a chamar estava assim ao cimo da escada, aos 18 anos já namorava um menino da minha idade, estávamos pra casar, as nossas famílias já gostavam, já tínhamos casa quase pronta e tudo, então eu subo assim, pelo Diário de Lisboa assim, e digo assim, “esta vida, o cheiro que é o chumbo, que hoje já não há, essa é a vida que eu quero e aquele é o homem que eu quero”.

Penélope – Mudou tudo.

Alice – Mudou tudo. E foi um tanto complicado. Ele tinha mais 23 anos do que eu. Era casado. Isso nos anos, em 61, não era fácil!

### **Mais uma prima jornalista: Maria Lúcia Namorado.**

Alice – Oh! Essa me salvou a vida. A Maria Lúcia era minha prima, e eu chamava-lhe avó, era como se fosse minha avó. (...) As velhas faziam coisas muito engraçadas, eu ligava pra ela, ela acalmava-me. Um dia eu cheguei à casa e uma das tias estava colocando um quadro na parede. Sabes aquele quadro com o menino com a lágrima?

Renata – Sei, sei. Clássico.

Penélope – Ah! Fez tanto sucesso lá.

Alice – É horrível! É horroroso! Eu tava a olhar p’aquilo, e eu disse assim “Ai, que quadro tão feio!” E ela olhou pra mim e apontou-me: a porta é ali. Eu fui-me embora! Eu cheguei cá fora, “Pa onde é que eu vou? O que é que eu faço?” E fui pra casa da Maria Lúcia. Ela me acalmava, não, deixa lá... E eu, não vou!

Renata – Que idade tinhas?

Alice – Ah! Sei lá... mais ou menos 18, 19. Eu fiquei lá em casa dela. No dia seguinte ela lá me convenceu, tens que voltar pra casa... Nunca aquelas almas me perguntaram onde é que eu tinha estado! (Alice ri) É cada coisa! Ela também era jornalista, e dirigia uma revista, que na altura, era muito importante que se chamava *Os Nossos Filhos*. Era ela que fazia *Os Nossos Filhos*, que era sobre crianças.

### **Os Mários de Alice**

Renata – E ela (Maria Lúcia Namorado) chegou a escrever em coautoria com Mário Castrim, no jornal?

(...)

Alice – Eles ainda trabalharam no *Diário de Lisboa*, sim. E ele ainda escreveu também nos *Nossos Filhos*, textos, só que era com aquele pseudônimo, ninguém nem sabia quem era.

Renata – Que era ele.

Alice – Mas realmente sim, sim, trabalharam nisso. E ela gostava muito dele. Vou lhes dizer uma coisa. Quando eu vim pra cá e viver com ele, ela dizia-me assim “Faz o que tu quiseres. Tens a noção que vais ser a enfermeira dele até o fim da vida.” E foi ele... (...) Ele era muito doente. Precisava duma bengala. Tinha que fazer uma dieta rigorosíssima, não tinha um pulmão. Era mesmo muito doente. E foi ele que foi sempre o meu anjo-rei. (...) eu tive septicemia, ele é que trouxe a criança pra casa, ele é que tratou dela quando ela nasceu, ficou com ela... (risos) as coisas que ficaram foram as crônicas dele (...)

Alice – E depois, já tinha certa idade... Eu entrei num café, tava lá o meu namorado de há 40 anos, e pronto, vivemos os dois. Ah, porque também eu só tenho Mários na minha vida.

### **Os pseudônimos na ditadura**

Alice – Ele trabalhava, também eu trabalhava no *Jornal do Fundão* que era um grupo lá nos anos 60 e 70, que era um grande jornal. E era cortado, e cortado, tudo. Até que ele e o diretor do jornal pensaram “Mudas de nome!”

Renata – Pra ludibriar, um pouco.

Alice – Então, chegou o Marcos Ferreira, e o Marcos Ferreira, era tudo cortado. Este? Pior que o outro. (Risos)

(...)

Renata – A Maria Lamas usava Tia Filomena?

Alice – Sim, sim.

Renata – E eu vi por aí que ninguém nunca soube quem era Tia Filomena, eles ficavam doidos pra saber...

Alice – Não, não sabiam quem era. Rosa Silvestre.

Renata – Serrana d’Ayre!

Alice – Sim, pra gente ver se fugia!



### **A predominância das personagens femininas: “Eu invento muito pouco”**

Alice – Eu quando começo a escrever, a não ser que seja livro de base histórica, nunca sei o que é que vou fazer. Eu esforço-me muito por fazer personagens e protagonistas masculinos, rapazes. Mas os meus livros têm mulheres a mais, como diz o meu filho. E é um bocado verdade. Sempre fui criada com mulheres. Agora até já vou conseguindo por, até o meu último livro, o protagonista é um rapaz, mas é muito complicado. O mais que eu escrevi foi sobre as raparigas, as vidas delas, mas é muito a nossa vida naquela altura. Portanto, de resto, eu digo sempre que quem lia a Rosa há 40 anos, eu só mudei os nomes porque tudo... Eu sempre usei muito a vida real. Eu digo sempre isso. Eu invento muito pouco. Eu vejo as coisas, tomo muitas notas e depois pego naquilo e sai o livro. Mas invento pouco, e é mais ou menos, sobre tudo aquilo que vejo.

### **Sobre feminismo, igualdade de gênero, as mulheres no 25 de Abril**

Alice – Quer dizer, a mim, o feminismo, exacerbado, custa-me um bocado. Eu sempre trabalhei com homens. Sempre! Muita mais com homens, do que com mulheres. E pronto, há coisas que acho que ainda hoje, infelizmente, é preciso tratar. Mas o que eu acho é que a igualdade de gênero devia começar era por trabalho igual, salário igual. Se os homens têm a mesma profissão, a fazer a mesma coisa, ganham mais, isso hoje em dia é verdade, por que é que as mulheres, na mesma profissão, e ainda hoje, ganham menos? Isso aí é uma perspectiva que eu acho que tem que acabar. O resto é evidente que nós somos diferentes, mas eu penso que a escrita das mulheres é diferente também. Não é melhor nem pior, é diferente, penso eu. (...) Mas, o que quero dizer é que não somos nem piores nem melhores, mas todos diferentes, todos iguais, como se dizia aqui há uns tempos. Agora faz muita complicação essa discriminação pelo fato da mulher, há gente que não emprega, depois ela engravida, depois tem que deixar. E depois é outra coisa terrível a que, hoje está bastante melhor, mas o homem trabalha, a mulher trabalha, depois quando chegam à casa a mulher tem que fazer as coisas todas. E isso eu acho terrível. Por acaso o meu filho nunca fez isso, mas não é muito habitual. Normalmente chega, vai ver o que é que tem para o jantar. Raramente é o marido que faz o jantar. Ai, nessa vida doméstica, ainda há vezes que é um bocadinho diferente. Tá melhor, mas às vezes é um bocadinho diferente.

(...)

Renata – E na sua visão, assim, o papel das mulheres no 25 de Abril?

Alice – Ah! Boa! No 25 de Abril não, querida, antes.

Renata – Antes!

Alice – Ai as mulheres foram muito importantes porque eram a base. As pessoas estavam, muitas estavam na clandestinidade. Eles estavam nas tipografias, e as mulheres tinham que apoiar isso, a distribuir, o papel delas era igual ao dos homens. Não tinha diferença nenhuma o trabalho de um, o trabalho de outras. Isso aí, foi realmente uma altura em que não houve diferenças, em que realmente as mulheres e os homens, antes do 25 de Abril e depois do 25 de Abril tinham o mesmo tipo de trabalho, fazíamos a mesma coisa, estávamos em conjunto e houve grandes mulheres, antes do 25 de Abril, grandes heroínas e depois do 25 de Abril também. (...) Eu na política vejo que há muitas mulheres, o que é muito bom. Isso, é mais na vida de todos os dias, assim na vida familiar, que se nota mais isso. Também não sou a favor do sistema de cotas, tantas mulheres, tantos homens. Se há mulheres ignorantes e homens bons, então que se escolham os homens bons. Não acho que seja, as cotas não são o sistema. É pela qualidade das pessoas. (...) Repara: porque a minha casa estava sempre aberta, antes do 25 de Abril, não é? Onde entravam rapazes que iam dar o salto. “Sabes o que era dar o salto?” Dar o salto era passar por Portugal, arranjar documentos falsos. (...) Então tudo era muito complicado. A vigilância era tão grande que uma vez eu estava em casa. (...) Eu gosto muito de fazer uns bolos com chocolate e ovos que se chamam Os Russos, amarelos e castanhos. Os nossos telefones estavam todos vigiados, lógico. E eu peguei numa série deles, e o meu marido, e íamos levar à casa da minha tia porque ela gostava muito. E eu liguei pra ela e disse “Olha, é só pra dizer que os russo já aí vão”. E quando eu cheguei cá abaixo estava a polícia, tivemos que ir à esquadra “Onde é que estavam os russos?”, e vieram ter à casa. “Onde é que esconderam os russos?” Ó pá, foi complicado.

Renata – Eram os bolinhos. Até você explicar que eram os bolinhos...

Alice – (...) Eu acho que as pessoas nem entendem. Os mais novos nem entendem, como era escrever com censura. E demorou muito tempo, depois do 25 de Abril, pra nós escrevermos normalmente! Nós arranjavamos metáforas, nós fazíamos, pra ver se conseguíamos dizer coisas. Eu lembro de estar a fazer e “Epa! Pra que que estou a fazer isso? Eu posso falar de tudo!”

### **A falta de trânsito das obras de Alice no Brasil e Lygia em Portugal**

Alice – Hoje não. Aqui, há uns anos, quando ela veio cá, sim. Aqui há uns anos, a literatura infantojuvenil, sobretudo juvenil, estava muito viva porque havia um espaço, um Congresso na Gulbenkian. Foram organizados os primeiros (...) Então organizava-se sempre imenso, então convidavam, a Lygia Bojunga veio cá pra uma coisa dessas. Convidavam-se os escritores de outros países. Aquilo era gente, gente, gente. Agora, aquilo acabou já.

Renata – Isso há uns vinte anos.

Alice – Sim, sim, sim. Agora, já não há nada disso. Aqueles encontros de Literatura, e mesmo depois havia prêmios .

Renata – Tanto aqui como lá poderia haver mais esse trânsito, né? Porque eu sinto muito fechado!

Alice – Aqui, ninguém, não é o conhecerem a Lygia Bojunga, aqui não se lê nada que seja do Brasil. Não chega cá! Os direitos dos autores são muito caros...

Renata – E lá também não chega! A tua obra toda! Olha só, oitenta livros, tem dois que conhecem!

Alice – Mas não chega. Nós hoje, houve uma altura que nós conhecíamos bastante, autores brasileiros, e não sei que. Hoje não!

## **Relato a respeito das oficinas de escrita criativa sobre igualdade de gênero**

Em meu projeto de pesquisa apresentei, como um dos objetivos, realizar oficinas de escrita criativa a fim de dar a conhecer, ao público jovem, algumas obras de Lygia Bojunga e Alice Vieira, sob o recorte da igualdade e das desigualdades de gênero, reivindicada por certas personagens, principalmente meninas adolescentes, nas tramas literárias. Tinha como objetivo também provocar o debate e a reflexão sobre estas questões entre adolescentes. Por fim, a possibilidade dos participantes também experimentarem-se como produtores de escritas ficcionais e desenvolverem escritas livres, a partir de atividades de fruição e contextualização, propostas por mim, pareceu-me algo coerente com todo o projeto que eu pretendia desenvolver.

Eu estava ainda no princípio de minha investigação de doutoramento, em 2018, mas diante do interesse que percebi, àquela altura, por meu trabalho, e na potencialidade da abordagem comparativa entre as obras de Lygia Bojunga e Alice Vieira, resolvi propor uma edição da oficina de escrita ao SESC (Serviço Social do Comércio), de São Paulo, quando de minha ida ao Brasil. Assim, no dia 02 de agosto de 2018 realizei, no Centro de Pesquisa e Formação, a comunicação seguida de oficina de escrita, denominada “Ressonâncias de Virginia Woolf em Lygia Bojunga e Alice Vieira”, que contou com a participação de um grupo de jovens mulheres, todas brasileiras, interessadas em conhecer um pouco sobre Woolf e Vieira, bem como desenvolver processos de escrita. A maioria delas já havia participado de cursos ou projetos desta natureza. Nenhuma delas conhecia qualquer obra de Vieira, pouco conheciam de Woolf mas, quase na totalidade, já haviam lido e até trabalhado, como professoras, com algumas obras de Bojunga. Após uma primeira parte de fundamentação teórica e fruição literária de excertos, desenvolvida por mim, as participantes foram desafiadas a produzir seus textos e, em seguida, compartilhar, lendo-os para o grupo.

A oficina realizada em Espinho, no Agrupamento de Escolas Doutor Manuel Laranjeira, no dia 27 de fevereiro de 2020, decorreu numa manhã, com alunos do secundário, bastante interessados em desenvolver a escrita dramática. Nesta oficina, não abordamos as obras de Vieira e Bojunga, mas sim a especificidade do texto teatral, uma vez que a atividade decorreu no contexto da premiação que recebi, naquele município, neste gênero. Desafiei os jovens participantes a pensarem sobre as igualdades e/ou desigualdades de gênero, experimentadas no dia a dia, em suas criações. Em duplas e trios, abordaram, com humor e alegria, situações inusitadas na criação de pequenas cenas por eles redigidas, como a de um rapaz, vítima de violência por parte da

namorada; ou ainda uma família com um pai autoritário que vê mãe e filha ganharem força, ao enfrentarem uma configuração de relações que as desgosta.

Em 16 de setembro de 2020 realizei uma oficina no CEHUM, na *Masterclass* do projeto “WomanArt – Mulheres, artes e ditadura, os casos de Portugal, Brasil e países africanos de Língua Portuguesa”, coordenado pela professora Doutora Ana Gabriela Macedo, orientadora desta pesquisa. Esta sessão, realizada presencialmente e *on line*, contou com a participação de pesquisadoras universitárias, principalmente integrantes do grupo GAPS (Gênero, Artes e Estudos Pós-Coloniais), do CEHUM, ILCH, UMinho. Os textos criados revelaram a maturidade de quem lida com a escrita e debruça-se sobre as temáticas e teorias que estão a gravitar em minha pesquisa, em abordagens de extrema sensibilidade, contemplando vivências, imaginação, entrega à criação e espírito de partilha de saberes e apreciações.

Em outubro de 2020 passei a integrar o corpo docente do Agrupamento de Escolas de Prado, Vila Verde, Portugal. Este agrupamento já vem realizando com os alunos e alunas ações de sensibilização, educação e criação artística no que diz respeito às questões de gênero, à prevenção da violência no namoro, entre outras temáticas, em parceria com organizações do terceiro setor. Assim, ao propor à direção da escola, a realização das oficinas de escrita, rapidamente a resposta foi positiva. Nos dias 09, 10 e 17 de novembro de 2020 realizei quatro sessões da oficina de escrita sobre igualdade de gênero, para jovens dos 9<sup>o</sup>s. anos do Agrupamento. Como estratégia de abordagem, iniciei fomentando um breve debate sobre a atual igualdade e/ou desigualdade experimentada por eles, na vida quotidiana, na sociedade em que vivem. Em seguida, apresentei-lhes a foto da escritora Alice Vieira, a fim de perceber se a reconheciam, o que aconteceu positivamente, em todas as turmas. Muitos estudantes demonstraram ter tido contato com excertos das obras da autora, presentes nos livros didáticos que utilizaram, ao longo da vida escolar. Na sequência, expus brevemente alguns dados biográficos de Vieira e também de Bojunga, brasileira, completamente desconhecida por todos, o que já era de se esperar. Alguns jovens apresentaram interesse em saber um pouco mais como se dá o trabalho de escolha de obras, numa pesquisa de Literatura Comparada. Todas as sessões contaram com a presença das professoras de Língua Portuguesa das turmas e tiveram a duração de 90 minutos. Apreciamos excertos de oito obras literárias, quatro de cada uma das autoras, abordando aspectos da igualdade ou desigualdade de gênero, presente nas trajetórias e nos discursos das personagens. A fim de motivar ainda mais a escrita dos textos ficcionais, pelos

jovens, ao final de minha explanação com recurso audiovisual, disponibilizei um conjunto de frases que poderiam servir como ponto de partida para suas escritas. Ei-las:

- E se eu fosse aquela, obrigada a casar?
- Um dia acordei homem
- Um dia acordei mulher
- O meu professor de violino ensinou-me a andar de bicicleta
- As louças acumuladas na pia começaram a falar comigo
- Sonhei que eu era escritora/atriz/deputada/presidente/defensora das mulheres
- No dia em que o pai foi embora...
- Aquela era uma terra de mulheres
- No dia em que aquela mulher assumiu a presidência...
- Há rapazes que não sabem respeitar uma rapariga
- Sonhei que eu era pai
- Alto lá! Da minha cidadania, cuido eu...

Dos quatro grupos que participaram da oficina, um deles, formado majoritariamente por raparigas, apresentou mais agilidade para iniciar o trabalho de escrita. Os outros três demoraram mais e necessitaram de bastante incentivo de minha parte, e da professora, para encorajarem-se a escrever algo sobre a temática, a partir do que tinham refletido e apreciado. Em geral, as raparigas demonstraram mais maturidade na discussão e produziram textos mais desenvolvidos, reivindicativos e criativos que os rapazes. Há muitos textos de raparigas que demandam o direito às mulheres de serem o que quiserem, bem como denunciam os constrangimentos a que estão expostas as pessoas que se identificam com o gênero feminino, pelos julgamentos que emergem, em relação às vestimentas, maquiagem e amizades com o gênero oposto. A paternidade assumida e consciente surgiu com bastante reincidência nos textos escritos pelos rapazes. O sonho como recurso para a ficcionalização foi utilizado por diversos jovens. Há muitos textos com um caráter mais dissertativo, argumentativo, e menos ficcional. Nem sempre foi fácil, para os adolescentes, lerem os textos, escritos por eles mesmos. Sentiam-se envergonhados para a partilha na sala de aula e necessitaram de bastante incentivo para esta parte da oficina. Na maioria das turmas, a sugestão para que um colega lesse o texto do outro funcionou bem, para não deixarmos de fazer esta etapa final da sessão de trabalho.

A disciplina de cidadania, que faz parte do currículo de adolescentes e jovens em Portugal, foi e tem sido alvo de questionamentos por parte de encarregados de educação mais conservadores, desde 2020. As oficinas oferecidas através da Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva, presenciais ou *on line*, para escolas interessadas, não teve adesão. As hipóteses que nos surgem para a ausência de inscrições são: o contexto pandêmico em que estamos inseridos tem trazido imensos prejuízos ao tempo de aulas, o que acaba por restringir a educação a conteúdos e abordagens considerados básicos ou essenciais; os professores desconhecem a autora brasileira Lygia Bojunga, que não faz parte do Plano Nacional de Leitura, em Portugal, o que poderia gerar um afastamento da proposta lançada, considerando ainda que, muitas vezes, a escola tem uma sobrecarga de conteúdos a serem abordados, não havendo muito espaço para autores ou abordagens diferenciadas; por fim, supomos que nem todas as instituições estejam abertas ou preparadas para desenvolverem com seus alunos uma reflexão em torno do tema, que ainda pode ser visto como tabu, em contextos mais fechados.

Foi muito rico poder desenvolver estas oficinas, com diferentes públicos, ao longo de minha pesquisa, levando as obras das autoras ao conhecimento de leitores e leitoras que nunca haviam entrado em contato com elas. Além disso, colocar o público adolescente para pensar sobre as desigualdades vigentes e as igualdades a serem alcançadas, por meio da arte literária, foi uma oportunidade para alargar horizontes: pensando em como se davam estas relações no passado, como vigoram em nossas sociedades ocidentais, no presente, e também em outros contextos, nos quais ainda prevalecem desigualdades extremas, e imaginar possibilidades a serem desenvolvidas, num futuro próximo.