

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Gisele Almeida da Luz

**A MORTE NA LITERATURA INFANTOJUVENIL: UM DIÁLOGO
ENTRE GUSTAVO MARTÍN GARZO E LYGIA BOJUNGA**

Santa Maria, RS
2020

Gisele Almeida da Luz

**A MORTE NA LITERATURA INFANTOJUVENIL: UM DIÁLOGO ENTRE
GUSTAVO MARTÍN GARZO E LYGIA BOJUNGA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Ferrari Montemezzo
Co-orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva

Santa Maria, RS
2020

Luz, Gisele Almeida da

A morte na literatura infantojuvenil: um diálogo
entre Gustavo Martín Garzo e Lygia Bojunga / Gisele
Almeida da Luz.- 2020.

100 p.; 30 cm

Orientadora: Luciana Ferrari Montemezzo

Coorientadora: Vera Lúcia Vianna Lenz

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2020

1. Morte 2. Literatura infantojuvenil 3. Literatura
Comparada 4. Simbolismo I. Montemezzo, Luciana Ferrari
II. Lenz, Vera Lúcia Vianna III. Título.

Gisele Almeida da Luz

**A MORTE NA LITERATURA INFANTOJUVENIL: UM DIÁLOGO ENTRE
GUSTAVO MARTÍN GARZO E LYGIA BOJUNGA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 30 de outubro de 2020:

Luciana Ferrari Montemezzo, Dra. (UFSM) - Videoconferência
(Presidente/Orientadora)

Vera Lucia Lenz Vianna da Silva, Dra. (UFSM) - Videoconferência
(Co-orientadora)

Lizandro Carlos Calegari, Dr. (UFSM) - Videoconferência

Rosane Maria Cardoso, Dra. (UNISC) - Videoconferência

Santa Maria, RS
2020

NUP: 23081.060438/2020-41		Prioridade: Normal
Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação 134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação		
COMPONENTE		
Ordem	Descrição	Nome do arquivo
2	Folha de Aprovação	Folha de aprovação Gisele Almeida da Luz.pdf
Assinaturas		
09/12/2020 17:41:43 2085682 - LIZANDRO CARLOS CALEGARI (PROFESSOR ENSINO BÁSICO, TÉCNICO E TECNOLÓGICO) 26.04.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE ENSINO - DE-POLI		
09/12/2020 20:08:27 42332281053 - Rosane Maria Cardoso (Pessoa Física) Usuário Externo (423.***.***.**))		
09/12/2020 22:53:13 381563 - VERA LUCIA LENZ VIANNA DA SILVA (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR) 08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE		
10/12/2020 13:23:47 1195037 - LUCIANA FERRARI MONTEMEZZO (PROFESSOR DO MAGISTÉRIO SUPERIOR) 08.37.00.00.0.0 - DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS E MODERNAS - DLTE		
Código Verificador: 456288 Código CRC: ae3bd78c Consulte em: https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html		

DEDICATÓRIA

*A Airton, meu pai, e Marlene, minha mãe;
luzes da minha vida.*

AGRADECIMENTOS

A meus pais, que, mesmo com todas as dificuldades, mostraram-me que o estudo é a fonte para a sabedoria.

À minha amada irmã Elisângela, que ensinou uma menininha a ter paixão pelos livros.

Ao meu querido irmão Alex, por me apresentar o caminho da música.

Ao meu grande amor Rodrigo, por todas as vezes que me incentivou e esteve comigo. Que possamos sempre seguir juntos nos caminhos da vida.

Ao meu sobrinho Sebastian, pelos momentos em que rimos e jogamos conversa fora.

À professora Dra. Luciana, exemplo de profissional e mulher, obrigada por confiar e acreditar em mim e por permitir que eu realizasse um sonho.

À professora Dra. Vera Lúcia, por todos os momentos em que esteve comigo e não deixou que eu desistisse.

À UFSM, pela acolhida e a todos os professores do PPGL que colaboraram para minha formação, serei eternamente grata.

Ao amigo Ézio Saucó, presente que o mestrado me deu.

À Gorete Diniz e Nádia Leipnitz, mais que gestoras educacionais, mulheres humanas que sempre acreditaram em meus projetos.

Às colegas da E.M.E.F. Maria Pacicco de Freitas, pela parceria e bom humor.

À Nara Elisa Machado, obrigada por me acolher tão bem na escola Liberato quando mais precisei.

À equipe diretiva e colegas da E.E.E.M.DR. Liberato Salzano Vieira da Cunha, pela parceria durante esses anos, em especial à Vanessa, pela troca de ideias e projetos.

A todos os meus queridos alunos, vocês são a razão para eu continuar lecionando, aprendo todos os dias com vocês.

[...] Porque entonces cualquier cosa es posible. Que un escritor nos cuente la historia de una de ellas, que se cumplan los deseos más locos, que sigamos amando lo que no puede existir. Puede que sean cosas que no sirvan mucho, pero ¿quién dice que no son importantes? Por ejemplo, ¿hay algo más tonto que los besos? Y, si embargo, no sabríamos vivir sin ellos. Eso mismo pasa con las hadas, que son como los besos del mundo. Puede que no sepamos para lo que sirven, ni por qué nos empeñamos en que sigan aquí, pero sin ellas nada sería igual y la vida no sería como a todos nos gusta que sea: alegre, inocente y un poquito cruel.

(Gustavo Martín Garzo)

RESUMO

A MORTE NA LITERATURA INFANTO-JUVENIL: UM DIÁLOGO ENTRE GUSTAVO MARTÍN GARZO E LYGIA BOJUNGA

AUTORA: Gisele Almeida da Luz
ORIENTADORA: Luciana Ferrari Montemezzo
CO-ORIENTADORA: Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva

Este trabalho investiga a temática da morte nas produções “El hada que quería ser niña” e “El vuelo del ruiseñor” – presente no livro de contos *Tres cuentos de hadas* (2003) – do espanhol Gustavo Martín Garzo (1948), e *Corda bamba* (1981) e *Nós três* (1988), da brasileira Lygia Bojunga (1932). A pesquisa é de teor comparatista e tem como base o simbolismo da morte utilizado por ambos autores nas narrativas. Um breve histórico da literatura infantojuvenil espanhola e brasileira é abordado. Além disso, questões referentes à morte na literatura infantojuvenil (LIJ) são levantados, da mesma forma que os temas fraturantes, como drogas, abuso sexual, suicídio, separação dos pais e violência. A análise dos elementos simbólicos referentes à morte nas obras é feita por meio do dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1988). A partir disso, é realizada a comparação dos dados nas narrativas de Martín Garzo e Bojunga. Após o ato comparatista, concluímos a importância da abordagem de temas duros na LIJ, pois estes auxiliam o jovem leitor a assimilar situações-problema por meio do texto ficcional.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Literatura Infantojuvenil. Morte. Simbolismo.

ABSTRACT

DEATH IN CHILDREN'S AND YOUNG ADULT LITERATURE: A DIALOGUE BETWEEN GUSTAVO MARTÍN GARZO AND LYGIA BOJUNGA

AUTHOR: Gisele Almeida da Luz
ADVISOR: Luciana Ferrari Montemezzo
CO-ADVISOR: Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva

This research investigates the theme of death in the works “El hada que quería ser niña” and “El vuelo del ruiseñor” – narratives present in the short story book *Tres cuentos de hadas* (2003) – by the Spanish writer Gustavo Martín Garzo (1948), and *Corda bamba* (1981) and *Nós três* (1988), from the Brazilian writer Lygia Bojunga (1932). The research is comparatist in nature, founded on the death symbolism employed by both authors in their narratives. It gives a brief history of Spanish and Brazilian Children's and Young Adult literature. Furthermore, questions pertaining to death, as well as fracturing themes, are raised about Children's and Young Adult Literature such as drug use, sexual abuse, suicide, parental separation and violence. The analysis of symbolic elements relating to death in the fictional works is done using the dictionary of symbols by Chevalier and Gheerbrant (1988). Departing from this analysis, we make the comparison of data in the fictional narratives of Martín Garzo and Bojunga. After the comparatist act, we conclude the importance of addressing hard themes in Children's and Young Adult fiction, for they help the young reader to assimilate problem situations through reading the fictional text.

Keywords: Comparative Literature. Children's and Young Adult Literature. Death. Symbolism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A fada observando o corpo de Cristina.....	47
Figura 2 – A fada ocupando o corpo de Cristina.....	58
Figura 3 – O conselho da coruja.....	59
Figura 4 – O rouxinol levando as sementes mágicas.....	63
Figura 5 – Maria e o arco.....	68
Figura 6 – Maria fazendo equilibrista de um prédio a outro.....	71
Figura 7 – Capa da edição de 2006.....	80

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
1. A LITERATURA INFANTOJUVENIL E OS TEMAS-TABU	20
1.1. A LITERATURA INFANTOJUVENIL NA ESPANHA	25
1.1.1. GUSTAVO MARTÍN GARZO: A FANTASIA NOS TEMAS FRATURANTES	29
1.2. A LITERATURA INFANTOJUVENIL NO BRASIL.....	30
1.2.1. LYGIA BOJUNGA: OS TEMAS DUROS E O AUTODESCOBRIMENTO ..	33
2. A MORTE E A MORTE NA LITERATURA INFANTOJUVENIL	36
3. GUSTAVO MARTÍN GARZO E LYGIA BOJUNGA – A MORTE NA LIJ	45
3.1. A SUAVIDADE DA MORTE EM “EL HADA QUE QUERÍA SER NIÑA”	46
3.2. AMIZADE E MORTE EM “EL VUELO DEL RUISEÑOR”	58
3.3. <i>CORDA BAMBA</i> – A MORTE COMO EVENTO TRAUMÁTICO.....	67
3.4. A MORTE POR ASSASSINATO EM <i>NÓS TRÊS</i>	80
3.5. A SIMBOLOGIA DA MORTE EM MARTÍN GARZO E BOJUNGA	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	97

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Por muito tempo, a literatura destinada aos pequenos e jovens leitores foi considerada sublitteratura, e os estudos sobre ela foram colocados em segundo plano. Apesar do percurso que a literatura infantojuvenil (LIJ) traçou para chegar a sua ascensão, os estudos literários acerca dessa modalidade necessitam ser ampliados. Por esse motivo, esta pesquisa visa a analisar as obras de dois grandes nomes da literatura infantojuvenil contemporânea espanhola e brasileira, respectivamente, Gustavo Martín Garzo e Lygia Bojunga, em um viés comparatista, sobretudo no que tange ao tema morte, pois ambos escritores retratam o assunto citado de forma naturalizada em suas composições narrativas.

Nesse âmbito, esta pesquisa baseia-se nos princípios comparatistas por acreditar que o ato de comparar é muito mais do que uma metodologia, ou seja, faz parte da rotina do homem: a comparação está tão enraizada na vida diária que existe até uma figura de linguagem homônima própria para este fim. Na literatura, a comparação assume papel primordial ao possibilitar que obras possam ser observadas sobre diferentes vieses, como exemplo, uma única obra pode ser analisada por meio de abordagens históricas, filosóficas, políticas, culturais, psicológicas, sociológicas, entre outras. Também pode ocorrer a comparação de obras de diferentes autores de nacionalidades distintas ou não, a fim de encontrar semelhanças ou diferenças entre suas produções.

Em suma, a comparação é utilizada a todo momento no dia a dia. Atentando para a etimologia da palavra, podemos perceber suas mudanças ao longo do tempo, moldando-se às necessidades de uso. De acordo com o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (2013), a palavra comparar significa:

Comparar *vb.* ‘cotejar, confrontar’ igualar, equiparar’ XIX. Do latim *compārae*. **Cômpar** adj. 2g. ‘igual, semelhante’ 1884. Do latim *com-par-pāris*. **Compar**ABILIDADE 1899. **Comp**ARAÇÃO, do latim *comparaçom* XIV, *comperaçom* XV. Do latim *compāratio-ōnis*, **comparatista** s2g. ‘especialista em Literatura Comparada’ XX. Do francês *comparatiste*, **comparativo** 1813. Do latim *comparativus*, **compar**ÁVEL XVII. Do francês *comparable*, derivado do latim *comparabilis*. (p.165)

Na literatura, a comparação como disciplina, surgiu no século XIX como uma forma de análise entre obras de diferentes nacionalidades. Antes do *boom* comunicativo e da internet, a troca de experiências literárias entre diferentes culturas ocorria por meio de viagens, em que pessoas de diferentes nacionalidades levavam obras de seus países para outros lugares e traziam consigo obras consagradas dos locais visitados. Como não havia fluência de línguas entre as

populações, as traduções foram bastante importantes para difundir a literatura estrangeira pelos vários locais do mundo. Podemos citar como exemplos de obras infantojuvenis amplamente traduzidas, os *Contos dos Irmãos Grimm* (1812), de Wilhen e Jacob Grimm, *Contos maravilhosos* (1835), de Hans Christian Andersen, *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, *Vinte mil léguas submarinas* (1870), de Júlio Verne, *As aventuras de Pinóquio* (1883), de Carlo Callodi, *O pequeno príncipe* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry, além de muitas outras.

Com o avanço dos estudos literários, a Literatura Comparada emergiu como confronto de ideias, culturas, elementos históricos entre obras de diversos autores com as mais diferentes áreas do conhecimento humano e até mesmo fazia a análise de diferenças e semelhanças entre autores. Pode-se afirmar que a comparação entre obras de nacionalidades distintas não deve ser somente um método, ou seja, ter um único fim, mas deve voltar-se a um âmbito analítico-interpretativo.

Outrossim, a Literatura Comparada deve ir muito além das amarras do próprio texto. Dessa maneira, necessita buscar significado não só nas raízes da escrita, mas também ser portadora de novos significados, ou seja, deve estar atenta às entrelinhas. Conforme Brunel *et al.* (1995, p.16): "... a Literatura Comparada não é uma técnica aplicada a um domínio restrito e específico. Ampla e variada, reflete um estado de espírito feito de curiosidade, de gosto pela síntese, de abertura a todo fenômeno literário quaisquer que sejam seu tempo e seu lugar".

Porquanto, é interessante frisar que a Literatura Comparada trabalha com questões intertextuais e interdiscursivas, já que tem múltiplas percepções sobre obras de diferentes nações, muitas vezes, traçando paralelos que vão além dos elos geográficos. Cabe, assim, diferenciar um termo do outro. Conforme Fiorin (2006, p.181), quando um texto é interdiscursivo traz consigo questões dialógicas, enquanto a intertextualidade é materializada nos textos, logo, todo texto intertextual é interdiscursivo, enquanto os textos interdiscursivos não são necessariamente intertextuais. Sendo assim, o diálogo entre os textos pode se dar pelas semelhanças que possuem tanto na forma, quanto em suas temáticas. Porém, também é necessário estar atento àquilo que os torna dissemelhantes.

Sobre tal ponte de vista, a presente pesquisa propõe um diálogo entre obras de dois autores de nacionalidades diferentes. O foco principal é a comparação dos elementos simbólicos relacionados à morte utilizados pelos autores nas narrativas. A partir disso, será realizada a

interpretação dos símbolos encontrados para elencar semelhanças e/ou diferenças entre as obras. Em virtude disso, seguiremos a proposição de Paul Van Tieghem (1931) em relação à história das ideias, que nada mais é do que uma orientação para os estudos de Literatura Comparada que consiste na elocução de termos não escritos nos textos literários, mas presentes em outros campos do conhecimento, como a arte, a filosofia, o cinema, o teatro, a simbologia, etc. Sobre o assunto, Brunel *et. al.* (1987) concluem:

[...] tomamos ideia no sentido mais amplo, sem rigor filosófico nem referência a uma doutrina em particular: simples instrumento cômodo para designar conhecimento e reflexão abstrata ao lado do prazer estético, ou ainda a representação intelectual de um estado de sensibilidade. (p.71)

Percebemos, logo, a importância dos estudos em Literatura Comparada, a fim de elencar semelhanças e diferenças entre os diversos textos, além de estar atento não só à escrita, mas também a tudo que a engloba e que desperta o leitor. Neste sentido, a análise de obras destinadas ao público infantil e juvenil faz-se importante, justamente para explorar estes pontos, e, sobretudo, para ampliar as pesquisas nesta área muitas vezes esquecida. Esta pesquisa busca mais do que aproximar dois autores de nacionalidades distintas, mas verificar como a mesma temática – a morte – pode ser simbolicamente representada nas narrativas. O objeto de análise, a morte, foi escolhido levando-se em conta que na leitura das obras escolhidas, percebemos que ambos autores conduzem o assunto de maneira singela e permeada de simbologias.

O escritor espanhol Gustavo Martín Garzo (Valladolid, 1948) é reconhecido por narrativas permeadas de eventos fantásticos, mas nem por isso deixa de abordar assuntos complexos, como o medo do desconhecido, paixões arrebatadoras, o amor materno e a importância da família e dos amigos. Também aborda de maneira natural e ao mesmo tempo poética o tema da morte, como é perceptível em dois de seus contos, presentes na obra *Tres cuentos de hadas* (2003), “El vuelo del ruiseñor” e “El hada que quería ser niña”.

O conto “El vuelo del ruiseñor” tem como protagonista Laura, uma menina que ama a natureza e os pássaros. Um dia, ela salva um rouxinol de uma armadilha e eles se tornam muito amigos, tanto que passam os dias e as noites juntos. Quando completa oito anos, a mãe de Laura falece e ela assume todas as responsabilidades de casa, sobretudo, porque o pai de Laura não aceita a morte da esposa e acaba tornando-se alcoólatra. Com 11 anos, a menina descobre uma grave doença degenerativa e, aos poucos, vai perdendo todos os movimentos de seu corpo. Quando Laura entra em coma, o rouxinol segue os conselhos de uma sábia coruja e vai à procura de uma planta capaz de curar qualquer doença, mas quando entra em contato com a saliva dos

pássaros torna-se mortal para eles. O rouxinol, mesmo sabendo do perigo que sofre, decide sacrificar-se e morrer para salvar sua grande amiga.

Em “El hada que quería ser niña”, um narrador explica a um público infantil que irá contar um conto de fadas, mas antes esclarece que as fadas permanecem ao lado das crianças tristes para absorverem suas lágrimas e que quando uma criança morre, elas sorvem os pensamentos e sonhos daquela criança. A história tem como personagem central uma doce e bondosa menina chamada Cristina, que tinha como familiar sua mãe, empregada em uma fábrica de botões. Para ir à escola, Cristina atravessa um bosque, porém, certa vez vê um coelho apressado e começa a segui-lo. Ao atravessar uma ponte sobre um riacho, o coelho cai. A menina tenta salvá-lo, mas morre afogada. Nesse momento, uma fada que passa por perto absorve os sonhos e desejos da menina, porém, gostou tanto dela que acabou se transformando em Cristina e ocupando sua vida. A mãe de Cristina percebe as diferenças em sua filha. O tempo passa e a menina não cresce e, para evitar especulações de vizinhos, elas mudam de cidade de tempos em tempos. Isso acontece por muitos anos, até que a mãe de Cristina, já velha, falece, a fada chora de tristeza. Ao chorar, a alma de Cristina junta-se à de sua mãe e, juntas, descansam.

A escritora brasileira Lygia Bojunga (Pelotas, 1932) traz ao público infantojuvenil diversas problemáticas que podem ocorrer no cotidiano, como a repressão dos mais fortes contra os mais fracos, a educação massificadora, o abuso sexual infantil, a inquietude das primeiras paixões, a busca por identidade, entre outros temas relevantes à reflexão dos jovens leitores. Porém, o que chama a atenção é a representação da morte nas obras da escritora, em especial em *Corda bamba* (1979) e em *Nós três* (1987).

Na primeira obra, a protagonista, uma menina de 10 anos, Maria, vive em um circo com os pais malabaristas. Certo dia, seus progenitores sofrem um acidente no trapézio e morrem, a menina presencia tudo, e, traumatizada, perde a memória e raramente se comunica verbalmente. Ela passa a residir com a avó materna, que é extremamente controladora e materialista. Solitária, Maria começa a praticar malabarismo de uma maneira arriscada: do oitavo andar de seu prédio até o edifício vizinho. Quando chega ao outro lado, a menina encontra um apartamento com muitas portas coloridas, a cada dia abre uma porta diferente. Quando abre as portas, a criança revê suas memórias, recuperando-as. A penúltima porta é a mais penosa, pois é a que mostra a tragédia ocorrida com seus pais. Ao abrir todas as portas, a menina aprende a encarar os seus traumas e medos, modificando sua vida.

Em *Nós três*, também há a presença de uma protagonista feminina, a adolescente Rafaela, que passa férias na casa da melhor amiga de sua mãe, Mariana, uma renomada artista plástica. As duas têm uma boa relação e a menina preenche o vazio da vida solitária de Mariana. A adolescente conhece um viajante na praia, Davi, que logo se torna seu amigo. O viajante possui ideias livres e percorreu vários lugares do mundo, sempre em busca de novas experiências. Rafaela decide apresentar Davi a Mariana, eles começam um relacionamento amoroso. No início o relacionamento era feliz e os três pareciam uma família, porém, com o tempo, Davi sentiu começou a sentir-se preso e percebeu que tinha que voltar a viajar e explorar o mundo. Quando diz à companheira que vai deixá-la, ela mata-o e, em seguida, oculta o cadáver. Rafaela presencia o ocorrido, mas não pode fazer nada para ajudar Davi. Após o assassinato, a adolescente também não tem coragem de denunciar a amiga.

Gustavo Martín Garzo e Lygia Bojunga tratam das questões da morte e do morrer sem tabus em suas narrativas. Os autores desconstroem a percepção de que este tema não possa ser levado para o público infantojuvenil, uma vez que a morte é mais do que uma maneira de direcionar as ações dos personagens, mas motivo de construção e entendimento das questões e valores referentes à própria vida.

Em relação à presente pesquisa, encontramos bastante dificuldade em localizar referências sobre a temática morte na LIJ, por ser justamente um assunto que foge, muitas vezes, aos tópicos abordados pelos escritores que dedicam suas obras a esse público. Sendo assim, tudo o que se refere ao tema neste trabalho estará embasado em princípios da simbologia, filosofia da morte e da psicologia. Outro impasse foi encontrar informações referentes ao escritor Gustavo Martín Garzo, pois em nosso país quase não existem traduções de suas obras. Logo, por não ser tão conhecido/reconhecido, poucos estudos acadêmicos foram realizados sobre suas obras em âmbito nacional.

O desenvolvimento desta pesquisa tem por objetivo responder a seguinte questão: como os elementos simbólicos referentes à morte presentes nas narrativas “El vuelo del ruiseñor” e “El hada que quería ser niña” (2003), de Gustavo Martín Garzo, e *Corda bamba* (1979) e *Nós três* (1987), de Lygia Bojunga, podem estar relacionados?

A partir deste questionamento, será realizado um breve panorama da LIJ no Brasil e na Espanha, voltando-se, principalmente, aos temas-tabu e à morte. Questões sobre a filosofia da morte, psicologia e religião serão ponderadas, juntamente com sua relevância para as narrativas

referidas. Posteriormente, as obras serão analisadas e confrontadas em um viés comparatista, a fim de analisar a essencialidade dos símbolos para ressaltar a questão da morte nas narrativas de Martín Garzo e Bojunga.

A dissertação estará organizada em três capítulos. O primeiro, intitulado “Literatura infantojuvenil e os temas-tabu”, abrangerá de maneira breve o percurso da literatura para os jovens leitores até os dias atuais, expondo, principalmente os “temas duros”. Vale esclarecer, em princípio, a escolha das seguintes terminologias: temas-tabu, fraturantes e duros quando nos referimos a questões delicadas de serem abordadas no universo infantojuvenil, como a morte, abandono, separação dos pais, violência física e psicológica, drogas, estupro, prostituição, entre outros.

Também trará um painel sobre a literatura infanto-juvenil na Espanha e a relevância de Gustavo Martín Garzo para a construção da literatura contemporânea espanhola destinada ao pequeno leitor. O subsídio teórico conta com a obra-mestra de Jaime García Padrino sobre a literatura infantojuvenil espanhola do pós-guerra a atualidade: *Historia crítica de la Literatura Infantil y Juvenil en la España actual (1939 – 2015)*. Em seguida, a LIJ no Brasil será apresentada, destacando a importância da escritora Lygia Bojunga para nossas letras nacionais. Também fazem parte do aporte teórico do capítulo livros e textos das estudiosas em LIJ brasileira Marisa Lajolo e Regina Zilberman, Laura Sandroni e Nelly Novaes Coelho.

O segundo capítulo, “A morte e a morte na literatura infantojuvenil”, apresentará a questão sobre a morte e sua influência na sociedade, tanto em âmbitos simbólicos, religiosos, filosóficos e psicológicos. Da mesma forma, serão investigadas as questões referentes à percepção da morte para o público infantojuvenil. Faz parte do aporte teórico obras de Elisabeth Kübler-Ross, Robert Kastenbaum, Ruth Aisenberg, especialistas em psicologia da morte, e Steven Luper, filósofo especializando em filosofia da morte.

No terceiro capítulo, “Gustavo Martín Garzo e Lygia Bojunga – um diálogo sobre a morte na LIJ”, será realizada a análise comparatista das narrativas *Corda bamba* e *Nós três*, de Lygia Bojunga, e “El vuelo del ruiseñor” e “El hada que quería ser niña”, mediante a investigação simbólica dos elementos presentes nas obras. Para isto, será utilizado o *Diccionario de símbolos* (1998), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, tendo como principal objetivo verificar o efeito da morte na construção das narrativas, suas semelhanças e dessemelhanças.

Nas “Considerações finais”, será proposta uma reflexão acerca da importância dos símbolos na construção narrativa das obras de Martín Garzo e Bojunga no que se refere à temática da morte. A análise objetiva mostrar a importância dos símbolos na construção narrativa quando o assunto se refere a temas duros na LJJ.

1. A LITERATURA INFANTOJUVENIL E OS TEMAS-TABU

[...] para entender a morte, temos que entender a vida em algum detalhe, pois a morte chega quando a vida acaba.

(Steven Luper)

A literatura infantojuvenil ocidental, tal como a conhecemos hoje, trilhou um longo caminho, sendo que, para traçar um painel histórico, é imprescindível retornar às histórias da tradição oral. Os primeiros livros destinados ao público infantil e juvenil foram retirados da cultura popular, como os contos publicados por Jacob e Wilhelm Grimm no século XVII. Estudiosos da língua alemã, os irmãos Grimm registravam as histórias contadas de geração a geração por camponeses e indivíduos da comunidade, tais relatos eram a prova viva de costumes e anseios sociais, bem como de expressões linguísticas.

Dessa maneira, os Grimm viram uma oportunidade de documentar essas narrativas e preservar a memória de sua nação, dando, de certa forma, nome e sobrenome a estas histórias, abrindo suas portas para a posteridade. Os irmãos Grimm inspiraram outros autores a recolher histórias da tradição oral, em seguida, surgiram as fábulas de La Fontaine (1668) e os contos de Perrault (1697) e Andersen (1835).

Por surgirem da tradição oral/popular, muitas dessas histórias eram consideradas impróprias ao público infantil, pois algumas continham excesso de violência e abusos. Logo houve a necessidade de modificar estas histórias e recriá-las, atendendo às necessidades do público infantil. Com o aumento da popularidade dessas narrativas, surgiram traduções para diversas línguas. Nessa transposição linguística, muitas obras acabavam ganhando elementos e perdendo outros de uma cultura para outra.

Até então, não havia uma literatura voltada exclusivamente aos pequenos, pois as crianças eram tidas como adultos em miniatura, que deveriam ter sua infância encurtada para que pudessem fazer parte da sociedade e serem economicamente ativos o quanto antes. Dessa maneira, as crianças liam os mesmos livros destinados ao público adulto. Um exemplo disso são os romances *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, e *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, que, com o passar do tempo e adaptações, consolidaram-se como obras destinadas à LIJ.

Com a ascensão da burguesia e, conseqüentemente, do romance, no século XVIII, a educação começou a ser vista como prioridade. Assim, as crianças e os jovens pertencentes às classes sociais mais abastadas começaram a ser diferenciados dos adultos, com necessidades individuais e de escolarização distintas. Mas foi somente no século XIX que se consolidou essa atenção especial às crianças. A indústria viu nas crianças um novo seguimento e iniciou-se a produção de brinquedos, bem como o surgimento efetivo de ramos como a psicologia infantil, a pedagogia e a pediatria. Conforme Coelho (1985):

Dentro desse processo renovador, a criança é descoberta como um ser que precisava de cuidados específicos para sua formação humanística, cívica, espiritual, ética e intelectual. E os novos conceitos de Vida, Educação e Cultura abrem caminho para os novos e ainda tateantes procedimentos na área pedagógica e na literária. Pode-se dizer que é neste momento que a criança entra como um valor a ser levado em consideração no processo social e no contexto humano. (p.108)

Tal diferenciação foi de suma importância para evidenciar a criança e o jovem no cenário educacional e também literário. Porém, foi somente no século XX que as definições biológicas e psicológicas de criança e adolescente se firmaram. As principais contribuições literárias para o público infantojuvenil no século XIX permaneciam com os contos de fadas/maravilhosos e adaptações. Entretanto, começaram-se a produzir obras especialmente destinadas a este público, como *Alice no país das maravilhas* (1862), de Lewis Carrol, *Peter Pan – o menino que não queria crescer* (1896), de James M. Barrie, *As aventuras de Pinóquio* (1883), de Collodi, *Os três mosqueteiros* (1844), de Alexandre Dumas, *Viagem ao centro da terra* (1864), de Julio Verne, e *Aventuras de Oliver Twist* (1837), de Charles Dickens.

Apesar de algumas obras do período fazerem críticas veladas à política e à sociedade da época, prevalecia um tom moralizante em que o bem deveria triunfar sobre o mal, que o trabalho árduo era valioso para o sucesso pessoal e, sobretudo, social, que a mentira corrompia e que somente a verdade era capaz de libertar, que a lealdade deveria fazer parte do bom homem. Isto ocorria porque tinha-se a concepção de que a literatura infantil e juvenil deveria cumprir papel moralizante e educativo, a fim de auxiliar na formação da personalidade e caráter do jovem leitor.

Dessa maneira, é importante ressaltar que a escola também ajudou no fomento à leitura e à consolidação deste público em relação à literatura. De acordo com Juan Mata (2014):

La literatura infantil, por el contrario, es estimada sobre todo como depósito de valores morales, o como se suele decir de modo simplista, de valores. Las cualidades estéticas o literarias de la obra quedan a menudo desfiguradas o anuladas en beneficio del tema, más apreciado cuantos más valores refleje. La consideración de la literatura infantil y

juvenil como una provisión de enseñanzas morales, que se propagarían por medio de la lectura, es una secuela de la vieja concepción de la literatura para niños como un instrumento didáctico. Ahí están las fábulas, los cuentos, las parábolas, las moralejas, los ejemplos, los apólogos..., géneros textuales cuyo objetivo ha sido y sigue siendo adoctrinar o instruir. (p.106)

Nesse âmbito, a literatura infantil e juvenil apresenta duas problemáticas principais:

a) O caráter moralizante

A literatura infantil durante muito tempo foi considerada subliteratura, estando à margem da literatura considerada oficial. Como visto anteriormente, sua função era de documentadora de uma linguagem oral, a fim de preservar a cultura, logo, tornou-se objeto de auxílio à formação de caráter.

Sendo a LIJ parte da arte literária, ela não deve estar pautada somente em códigos morais ou a serviço de alguma doutrina, já que implica não cumprir seu papel como objeto estético. Trabalhando em prol da moralização, somente viabiliza a moral imposta por determinado grupo em detrimento de outros, uma vez que questões morais são construções sociais, que podem fazer ou não sentido em determinada comunidade.

b) A relação emissor – receptor

Quando uma obra é escrita, o emissor idealiza um público para o qual destina a narrativa, ou, seja, há um leitor ideal para quem aquela produção é designada. Da mesma forma, ocorre com as produções destinadas ao público infantojuvenil. Porém, neste caso, verifica-se uma distância geracional, pois a obra é produzida por um adulto, dirige-se para crianças e jovens. Esta questão pode ocasionar o afastamento entre emissor – obra – receptor, já que o universo de ambos é distinto. Assim, o leitor pode não se ver representado na obra e não ter seus anseios correspondidos.

A LIJ precisa ser mais do que uma obra com mera classificação de idade ou com estímulo moral e educacional. Necessita permitir que a criança e o jovem reflitam sobre questões pertinentes ao seu próprio meio social e individual. Deve voltar-se às problemáticas de seu público, somente assim, será universalmente literário. A LIJ no século XX preocupa-se em formar novos leitores e percebe a importância dessa literatura para a formação do futuro leitor. A literatura, de certa forma, deixa de ser somente auxílio na educação dos jovens e exerce seu caráter literário.

Por isso, é importante que a LIJ aborde os mais variados temas, inclusive aqueles que são considerados tabu, que fuja do caráter estritamente moralizante e educativo. Dessa forma, a criança e o adolescente podem entrar em contato, por meio da literatura, com questões conflituosas que esteja passando ou que tenha curiosidade. De acordo com Abramovich (1997):

Qualquer assunto pode ser importante, e isso não depende apenas da curiosidade da criança (se não tiver particularmente interessada no tema, lerá sem maiores envolvimento... e dia virá em que aquele livro lhe será revelador e esclarecedor!). Depende também do desenvolvimento do mundo, das contradições que a criança vive e encontra à frente, se se envolve com elas ou apenas observa os fatos, e para isso é preciso estar atento e poroso a tudo o que acontece... (há temas datados, que pela própria evolução dos costumes deixam de ser polêmicos, pois, dum jeito ou de outro, a civilização os integrou... há outros que estão efervescentes, sobre os quais o momento de falar urge e impõe). (p.99)

O que durante muito tempo se fez na LIJ foi mascarar situações, ou seja, não acreditar que o jovem leitor estivesse preparado para lidar com determinados assuntos. Entretanto, é preciso lembrar que todos os indivíduos em evolução possuem questionamentos internos dos mais variados, que envolvem tanto questões pessoais como sociais. A única certeza é que alguns temas mudam ao longo do tempo, conforme a sociedade vai adaptando-se a eles, mas é necessário explanar na LIJ temas-tabu para que o público infantojuvenil encontre na literatura apoio necessário para desenvolver reflexões sobre seus anseios.

Abramovich (1997, p.99) ressalta que o mais importante para o autor que explora temas-tabu na LIJ é a veracidade daquilo que é dito, ou seja, a abordagem deve estar desprovida de preconceitos e ser o menos superficial possível. Em relação à linguagem, alguns autores preferem utilizar metáforas para suavizar determinadas situações, outros optam por uma linguagem mais dura para impactar o leitor.

Também é importante ressaltar a questão do duplo destinatário: a obra é destinada à criança ou adolescente, mas quem pode fazer seu intermédio é um adulto, sejam os pais na compra dos livros ou mediação da leitura ou professores que realizam pedidos para as bibliotecas das escolas, indicam livros aos seus estudantes ou realizam trabalhos. O autor, dessa forma, dirige-se à dois destinatários ao mesmo tempo, um pré-determinado, infantojuvenil, e o adulto. Por esse motivo, muitas vezes, utilizam-se metáforas e figuras de linguagem para amenizar determinadas situações propostas na narrativa, para que o adulto não veja a obra como inapropriada ao público infantojuvenil. Há também a questão de que cada leitor tem experiências de vida e leitura diferentes, além de ambos terem expectativas distintas para a leitura.

No tocante aos autores escolhidos para esta pesquisa, notamos que na obra *Tres cuentos de hadas* Martín Garzo utiliza linguagem poética e permeada de analogias e sincronismos, enquanto Bojunga em suas obras *Corda bamba* e *Nós três* é mais crua na descrição dos temas abordados. Ambos, todavia, adentram nos anseios de suas personagens e, para isso, baseiam-se no simbolismo das imagens e situações.

Existem temas-tabu que sempre foram recorrentes para o público infantojuvenil e que, muitas vezes, foram negligenciados, como a autodescoberta, relações familiares, separação dos pais, abuso de poder, sexualidade, gênero, questões políticas, machismo, racismo, violência, drogas, morte... A abertura para falar sobre muitos desses temas também parte de uma questão histórica e social, uma vez que a LIJ passou por um longo processo para chegar ao patamar que alcançou hoje. Anteriormente, nem mesmo se tinha a visão de criança e adolescente, produções literárias não eram feitas para este público. Conforme foram surgindo as divisões etárias, juntamente com suas particularidades, as criações literárias para esse público intensificaram-se e uma preocupação maior surgiu com os temas a serem abordados. Não podemos esquecer que tudo isso também passa por uma questão comercial, não somente de fomento à leitura, pois, atualmente, há um grande mercado para o público infantojuvenil e a preocupação de alcançar mais leitores por parte das editoras é maior.

A abordagem de temas duros na LIJ passa pelas transformações sociais, pela própria luta de igualdade social, por mostrar a realidade de diversos grupos e situações. O autor que aborda temas-tabu está fugindo da ideia simplista de que a criança e o adolescente não têm poder de compreensão sobre determinados assuntos. Segundo Alvstad e Johnsen (2014):

Por lo general no es obvio lo que pueda procesar o no un niño. Si un libro es demasiado avanzado literariamente o si requiere un tipo de conocimiento o madurez del que el niño lector no dispone, siempre hay un riesgo de que quede fuera de su alcance. Esto por supuesto nos puede pasar a los adultos también, pero los niños y jóvenes suelen contar, tal como hemos señalado antes, con más personas que los orienten sobre estos contenidos. Si bien los niños muchas veces son capaces de entender mucho más de lo que creemos, claramente también encontramos límites, tanto en cuanto a lo estilístico como en lo referente al contenido. Hay una serie de cuestiones delicadas como el sexo, la reproducción humana, la religión, el ateísmo, elementos racistas, elementos sexistas, las enfermedades, padres encarcelados, la muerte natural, el suicidio, la violencia, el abuso o el incesto que pueden o no aparecer en la literatura infantil y juvenil, pero la variedad entre lo que diferentes mediadores consideran susceptible, aceptable o incluso apto para niños y jóvenes en cuanto a estos temas es, de hecho, enorme, tanto entre individuos, entre generaciones como entre culturas nacionales (p. 12).

O que realmente importa, ao abordar temas duros, é que o leitor poderá experienciar situações conflituosas através das lentes da literatura. Andruetto (p.54) afirma que o leitor

procura na ficção a resposta para seus anseios. Além disso, por meio da literatura temos contato com aquilo que há de mais humano no ser. Mesmo que aquele mundo não seja dele, o leitor estará vivenciando e expandindo seus limites, ou seja, ampliará sua visão de mundo.

Outrossim, os temas-tabu estão inseridos no cotidiano e, de uma forma ou de outra, crianças e adolescentes têm acesso a essas realidades. Por exemplo, questões de violência urbana estão estampadas todos os dias nos jornais, os noticiários apropriam-se do assunto para ganhar audiência, até mesmo desenhos e filmes voltados para esse público trazem essa temática, a internet também traz à tona essas questões a todo momento. Por este motivo, é tão importante abordar temas-duros na LIJ: a obra literária é capaz de tocar nesses em assuntos difíceis por intermédio da ficção. É mais fácil assimilar certas questões primeiro no campo do não-real. Conforme Andruetto (2012, p. 121), um bom livro, mesmo que trate de questões que nos são alheias, ou de ideias diferentes das nossas, é capaz de nos comover, mundo e arte não estão em lugares distintos, mas complementam-se.

Gustavo Martín Garzo e Lygia Bojunga são grandes nomes na LIJ espanhola e brasileira, respectivamente, principalmente quando o assunto é a investigação de temas-duros. Porém, antes de explorar as particularidades de cada autor, é necessário observar como a LIJ das duas nações modificou-se ao longo do tempo e qual a verdadeira importância desses autores em seus respectivos países de origem. Para tanto, trazemos um breve perfil da LIJ espanhola e brasileira, seguida por uma abordagem das produções infantojuvenis de Martín Garzo e Bojunga.

1.1. A LITERATURA INFANTOJUVENIL NA ESPANHA

O início da literatura infantil espanhola deu-se na Idade Média, por volta do século XII, com a publicação de *El Romancero o Los milagros* (s.XII), de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo. A literatura produzida na Idade Média e na Renascença tinha objetivo didático e moralizante, destinada, principalmente, aos educadores e às crianças da nobreza. Como exemplo podemos citar *Llibre de les bèsties* (1289), de Ramon Lull, e *Libro del conde Lucanor* (1335), de Don Juan Manuel.

Em seguida, as traduções das *Fábulas de Esopo*, (primeira tradução para o espanhol em 1489) que tinham cunho moralizante, tornaram-se populares, como também ganharam notoriedade as histórias de cavalaria e bibliografias dos santos da igreja católica. Porém, a

literatura para os pequenos foi tomando forma a partir do século VIII, com a publicação das fábulas de Tomás Iriarte (1750 - 1791) e Félix María Samaniego (1745 - 1801). Foi neste mesmo período que surgiu a primeira revista para o público infantojuvenil: *La gaceta de los niños*.

No século XIX, há um novo retrocesso na LIJ espanhola com o retorno das narrativas de caráter pedagógico e moral. Destacam-se as publicações de Juan Valera (1824 – 1905) e Fernán Caballero, pseudônimo adotado pela romanista espanhola Cecilia Francisca Josefa Böhl de Faber (1796 – 1877). Em sua obra *Cuentos, oraciones adivinanzas y refranes populares* (1877), a autora introduz na cultura espanhola o até hoje conhecido Ratón Pérez, ou ratoncito Pérez, ratinho que troca dentes de crianças por presentes. Em 1894, o padre Luís Coloma Roldán (1851 – 1915) tornou a história do ratinho ainda mais popular, quando foi contratado para escrever ao futuro rei da Espanha Alfonso III, então com oito anos de idade, uma história sobre seu dente que acabara de cair. A história de ratoncito Pérez ficou tão conhecida que o personagem ganhou, anos mais tarde, uma placa comemorativa da prefeitura de Madrid, sendo o primeiro personagem homenageado pela câmara municipal.

Outro fator agravante no período é a decadência da indústria, em decorrência da Guerra da Espanha, que influencia as empresas gráficas, juntamente com a escassez de papel, problema que perduraria até o início do século seguinte.

A sociedade espanhola do século XX ainda vivia os reflexos da guerra, como a crise econômica e a censura governamental. A LIJ possuía características proselitistas, moralistas e paternalistas. Havia interesse muito grande em encontrar um modelo educativo e a LIJ, muitas vezes, estava a serviço dessa necessidade. O principal objetivo desta literatura formativa era apagar os erros do passado a partir da formação intelectual dos jovens. A formação moral e religiosa era intensa e em 1942 foi organizada uma comissão de censura para os livros infantojuvenis, essa comissão chamava-se Gabinete de Leitura Santa Teresa de Jesús. Uma das criações deste comitê foi o *Catálogo crítico de libros para niños*.

De acordo com García Padrino (2018):

[...] se pretendía definir la preocupación de los adultos relacionados con la educación de niños y niñas por ofrecerles unas lecturas y unas creaciones de clara intencionalidad formativa, que sirviesen para superar los errores anteriores y conseguir una nueva formación para la infancia y la juventud españolas. (p.15)

Entre as principais obras do período estão a coleção *Mari Sol*, de Josefina Alvares de Canovas, *España nuestra*, de Ernesto Gimenez Caballero, a coleção *Mari-Pepa*, de Emilia Cotarelo, *Antonita – la fantástica*, de Borita Casas, entre outros.

No período de 1952 a 1970, houve o que se chama de recuperação da literatura infantojuvenil espanhola, um dos principais motivos foi a restauração da economia por meio da abertura política internacional, o que possibilitou o fim de racionamentos básicos. Em relação à escrita, houve maior preocupação em aproximar os temas àquilo que eram de interesse do jovem. Logo, assuntos religiosos e proselitistas foram cedendo espaço a outro tipo de narrativa. O que era tradicional vestiu-se com doses de humor, absurdos e anacronismos e os temas fantásticos tornaram-se comuns.

Concursos para escritores e editoras foram criados para fomentar o interesse pela escrita e também para que se descobrissem novos autores. Foi nesta época que surgiram os primeiros cursos destinados à especialização em literatura infantojuvenil. As principais obras do período foram *La princesita que tenía los dedos mágicos*, de Maria Luisa Gefaell, *El país de pizarra* e *El polizon del Ulises*, de Ana Maria Matute, *Marcelino pan y vino*, de José María Sánchez Silva, *Matilde*, *Perico y Periquin*, de Eduardo Vázquez, *Marsuf – el vagabundo del espacio*, de Tomás Salvador, entre outros. Entre 1970 a 1990, aumentou a preocupação com a formação de professores de ensino básico, o que, conseqüentemente, fortaleceu o incentivo de ações públicas e privadas de incentivo à leitura.

Houve a retomada de antologias poéticas de grandes nomes da literatura infantojuvenil e o retorno de narrativas folclóricas. Exemplos disso são as obras *Miguel Hernández para niños*, da coleção Alba y Mayo, *Aurora*, *Brigida y Carlos*, de Gloria Fuertes, *La bufanda amarilla*, de Carlos Murciano, *Petits poemes per a nois i noies*, de Joana Raspall, *El hombre de las cien manos*, de Luis Matila, *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragon*, de J. L. Alonso de Santos, *As laranxas mais laranxas de todas as laranxas*, de Carlos Cesares, *O rei aborrecido*, Xesus Pisón, dentre outros.

A partir de 1990, a Espanha preocupa-se com a queda da taxa de natalidade, o que afetaria, de certa forma, o número de leitores infantojuvenis. Um ponto positivo está no fato de que se torna obrigatória a inserção da disciplina de LIJ nos cursos de Pedagogia. Há, também, a consolidação e reconhecimento de obras publicadas nas línguas co-oficiais do país, como o catalão, o galego e o basco.

Em relação às temáticas abordadas nas obras de LIJ, ocorre a preocupação do jovem com o mundo adulto. Consoante García Padrino (2018):

Una de las constantes más acusadas en buena parte de las narraciones orientadas en este periodo a recrear literariamente la realidad de la infancia actual es el afán por reflejar su peculiar mirada ante los demás y ante el mundo en general. Y dentro de esa preocupación creadora diversos autores han centrado su interés en las relaciones con la realidad adulta y, en especial, las correspondientes al ámbito familiar, a los problemas con y entre los padres y hermanos o a la figura de los abuelos. (p.388)

Pode-se dizer que o interesse dos pequenos e jovens leitores por questões da vida adulta e questões pessoais resulta de uma curiosidade que durante muito tempo lhes foi negada e que agora pode ser explorada livremente. Surgem, assim, narrativas com temas-tabu, mas também há espaço para aventura, fantasia, mistério e terror. A ficção científica é um novo gênero que se populariza rapidamente e denuncia o descontrole tecnológico e os erros da geração para o equilíbrio ambiental do futuro.

As obras que marcaram este período são *Cos pés no aire*, de Agustín Fernandes Paz, *Miss Txatarra*, de Xabier Mendiguren, *Luisón*, de Alfredo Gómez Cerdá, *Em un lugar de Atocha...* – *El 11-M vivido por un niño*, de Santiago García-Clairac, *Manolito Galofas*, de Elvira Lindo, *Maldito D.N.I.!*, de Pepe Carballude, *Tres cuentos de hadas*, de Gustavo Martín Garzo, *Txano Gorritxo eta Amona Basatia*, de Juan Kruz Igerabide, entre outros.

Em relação aos temas-tabu na Espanha, a partir de 1952, buscou-se uma nova LIJ, pois havia interesse em abordar assuntos atuais para esse público leitor, ou seja, conteúdos que estivessem relacionados às vivências das crianças e jovens. Isso só foi possível em virtude das mudanças sociais e políticas que ocorreram no país, que permitiram a abertura política internacional, graças a ruptura do cerco imposto pelas potências vencedoras da Segunda Guerra Mundial. Essa questão foi responsável pela libertação intelectual no campo das artes, sobretudo, da literatura.

Foi nesse mesmo período, que surgiram as narrativas permeadas de elementos dominados pelo absurdo e pelo fantástico para fazer críticas sociais e abordar temas fraturantes na LIJ. Além disso, há a reinvenção do personagem infantojuvenil, que ocupa maior espaço, autonomia e protagonismo. Como exemplo, temos *Manuel y los hombres* (1961), de Miguel Buñuel, *La piedra de toque* (1981), de Montserrat del Amo, *El oro de los sueños* (1986), de José María Merino, *Años difíciles* (1983), de Juan Farias, entre outros.

1.1.1. GUSTAVO MARTÍN GARZO: A FANTASIA NOS TEMAS FRATURANTES

Os temas fraturantes fazem parte da LIJ espanhola e um dos principais autores contemporâneos a tratar tais assuntos é Gustavo Martín Garzo. O escritor nasceu na cidade espanhola de Valladolid, em 1948. É licenciado em Filosofia e Letras, especialista em psicologia e escritor. Recebeu os prêmios Emilio Hurtado (1991), o Prêmio Nacional de Literatura (1994), Prêmio Miguel Debiles (1995), Prêmio Nadal (1999), Prêmio Nacional de Literatura Infantil e Juvenil (2004), Prêmio Castilla y León de las Letras (2006), Prêmio de Novela Cidade de Torrevieja (2010).

Entre seus livros mais conhecidos estão *Tres cuentos de hadas* (2005), *Dónde estás* (2015), *No hay amor en la muerte* (2017) e *Todas las madres del mundo* (2018). Também fundou as revistas *Un ángel más* e *El signo del gorrión*. Atualmente, é colunista do Jornal El País. A influência do escritor é tão reconhecida que existe um prêmio literário para jovens escritores (dos 11 aos 18 anos) chamado “Concurso literário Gustavo Martín Garzo”, que em 2020 completa sua 17ª edição. Escreveu muitos livros, mas desde 1995 tem publicado para o público infantojuvenil. Sua primeira obra foi *La princesa manca* (1995), seguida de *Una miga de pan* (2000), com a qual foi finalista do prêmio Nacional de Literatura Infantil e Juvenil, mas foi em 2003, com a obra *Tres cuentos de hadas* que recebeu o Prêmio Nacional de Literatura Infantil e Juvenil da Espanha.

O livro *Dulcinea y el caballero dormido* (2005), publicado em virtude dos 500 anos de publicação de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, traz a visão de Dulcinéa sobre seu relacionamento com o fidalgo Quixote, justificando várias condutas do cavaleiro. Nesta e em outras narrativas, percebe-se a posição de destaque que as personagens femininas ocupam em suas obras.

El pacto del bosque (2010) traz a história de dois coelhos que, por meio da colaboração, ajudam uma loba a ter seus filhotes, mostrando que a solidariedade é mais importante que aquilo que é convencionalmente socialmente. O autor também utiliza animais como protagonistas, que adentram ao mundo mágico do sonho e da ficção, mas que trazem temas reais presentes no dia a dia e nas relações humanas.

Em *Fadas no divã – psicanálise nas histórias infantis* (2005), Corso e Corso afirmam que:

Frequentar as histórias imaginadas por outros, seja escutando, lendo, assistindo a filmes ou a televisão ou ainda indo ao teatro, ajuda a pensar a nossa existência sob pontos de vistas diferentes. Habitar essas vidas de fantasia é uma forma de refletir sobre destinos possíveis e cotejá-los com o nosso. Às vezes, uma história ilustra temores de que padecemos, outras, encarna ideais ou desejos que nutrimos, em certas ocasiões ilumina cantos obscuros do nosso ser. O certo é que escolhemos aqueles enredos que nos falam de perto, mas não necessariamente de forma direta, pode ser uma identificação tangencial, enviesada. (p.20)

Ao possibilitar histórias com elementos míticos e da tradição oral, juntamente com problemas sociais e de crescimento individual, Martín Garzo possibilita uma releitura moderna das narrativas clássicas e ao mesmo tempo permeada de conflitos pessoais. Isto possibilita ao leitor infantojuvenil, ao mesmo tempo que lê, refletir sobre elementos de sua própria existência.

Um dos fatores que diferencia Martín Garzo dos outros autores da LIJ espanhola está no fato de que a abordagem de temas-tabu, como a morte, as mudanças pelas quais passam as crianças e jovens, a efemeridade, as injustiças e preconceitos, é feita de uma forma natural, utilizando metáforas, anacronismos e simbolismos. É marcante também como o autor reinventa ambientes da cultura popular e da tradição oral para expor temas fraturantes com mais leveza e naturalidade.

1.2. A LITERATURA INFANTOJUVENIL NO BRASIL

A literatura para os pequenos e jovens leitores no Brasil, chegou juntamente com a família real portuguesa e a imprensa Régia, em 1808. Porém, naquele momento, existiam somente traduções de obras já consagradas, como os contos dos irmãos Grimm, além de obras de autores portugueses. Foi somente em 1889, na República Velha, com a ideia de modernização do país, que a literatura para o público jovem começou a ganhar destaque, mas ainda não era suficiente para consolidar-se como eixo literário.

Ao final do século XIX e início do XX, houve o crescimento acelerado das áreas urbanas, juntamente com o êxodo rural. A população das cidades tornou-se mais exigente e com maior poder de compra, os livros infantis e juvenis entraram no rol de consumo desta população. Outro fator importante para a época era a importância destinada à educação, sendo que no período a literatura infantil e juvenil estava intimamente ligada à escola e à sua função didática.

Podemos dizer que a expansão da escolarização foi a grande responsável por incentivar novos escritores e editoras a investir nos livros voltados as crianças e jovens. Consoante Lajolo e Zilberman (1991):

Como é a instituição escolar que as sociedades modernas confiam a iniciação da infância tanto em seus valores ideológicos, quanto nas habilidades, técnicas e conhecimentos necessários inclusive à produção de bens culturais, é entre os séculos XIX e XX que se abre espaço, nas letras brasileiras, para um tipo de produção didática e literária dirigida em particular ao público infantil. (p.25)

Nos primórdios do século XX, houve um grande marco: no ano de 1905 foi lançada a Revista Tico-Tico, primeira revista nacional voltada ao público infantojuvenil. Tinha como redator-chefe o jornalista Luís Bartolomeu de Souza e Silva. De acordo com a Biblioteca Nacional Digital (2015), semanalmente sua tiragem era de 100.000 exemplares. As edições possuíam desde histórias em quadrinhos a passatempos, sempre enaltecendo o Brasil e elementos nacionais, como a cultura popular e o folclore, além da exploração das temáticas e assuntos das diversas regiões do país. Com o tempo, passou a reproduzir também histórias em quadrinhos famosas no cenário mundial, como O Gato Felix, Popeye e Super-homem. No ano de 1962, teve sua última edição.

A partir dos anos 1900, sentiu-se a necessidade de dar visibilidade a uma nova forma de literatura para os pequenos, algo que estivesse voltado ao Brasil e ao patriotismo, em moldes consideramos até certo ponto românticos. Isto vai de encontro ao que a literatura Modernista para adultos no mesmo período propunha, já que o início do Modernismo brasileiro trouxe transformações artísticas notáveis.

Havia na literatura para crianças e jovens uma necessidade expressiva de estimular o patriotismo (seguindo uma tendência proveniente da Europa), o que fica evidenciado em obras como *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim, e *Histórias da nossa terra* (1912), de Júlia Lopes de Almeida. Todavia, foi em 1921 que a literatura infantojuvenil sofreu uma reviravolta: Monteiro Lobato publicou *Narizinho arrebitado* (1921), obra que revolucionou o período, por trazer personagens simples ao universo infantil, como também próximos de sua linguagem e maneira de pensar e por valorizar os falares regionais e individuais. Lobato também investiu em editoras voltadas especialmente ao público infantil e juvenil, como a Editora Monteiro Lobato e a Companhia Editora Nacional. As histórias do escritor foram inseridas imediatamente nas escolas, o que facilitou sua divulgação e, conseqüentemente, impulsionou sua popularidade, o que reflete até os dias atuais, pois Lobato ainda é um dos autores mais indicados ao público infantil.

Os escritores da consagrada Geração de 30 influenciaram a literatura infantil e juvenil do período. Autores como Erico Verissimo, com *As aventuras do avião vermelho* (1936), Graciliano Ramos, com *A terra dos meninos pelados* (1939), além da poeta Cecília Meireles, que escreveu além de poesia, livros didáticos e também crítica literária voltada à LIJ. Essas publicações visavam a mostrar o país e seus costumes, porém afastaram-se de um viés romântico e próximos ao estilo modernista.

Pode-se dizer que a partir de 1960 a literatura infantil brasileira passa por grandes transformações, o caráter pedagógico é, aos poucos, abandonado. Ocorre a criação de várias instituições de incentivo à leitura, como Fundação Escolar do Livro (1966), Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973) e a Academia de Literatura Infantil e Juvenil (1979).

A literatura como protesto surge nessa época como forma de denunciar a realidade que era vivida pela sociedade, o golpe militar, sobretudo, influenciou novas escritas que versavam sobre assuntos reais, tais como a desigualdade social, relações familiares conflituosas, a morte, entre outros. Uma das primeiras obras a desvelar as mazelas sociais é *Aventuras do escoteiro Bila* (1964), de Odette de Barros Mott, que falará sobre o êxodo rural. Com *Justino, o retirante* (1970), também de Mott, a temática da miséria é retratada de forma mais fiel e sem superficialidades. Mas é com *Rosa dos ventos* (1972), que a autora falará sobre temáticas relacionadas à marginalização das periferias, desigualdade social, dependência química e homossexualidade. Lygia Bojunga, também tratou temáticas fraturantes no período de ditadura militar, o seu romance *A bolsa amarela* (1976), fala sobre uma menina, Raquel, que não se deixa enquadrar nos moldes que a sociedade lhe impõe.

A partir da década de 80, surgem novos gêneros literários para o público infantojuvenil, como a ficção científica e obras com temática policial. Os autores que se destacam no período são Lino Fortuna, Pedro Bandeira e Stella Carr. Na mesma época, as universidades brasileiras criaram disciplinas no âmbito dos cursos de Pedagogia sobre literatura infantil e juvenil.

Assim, a literatura destinada ao público jovem no Brasil foi ganhando forma, o interesse e o crescimento do mercado editorial para este tipo de literatura cresceu, surgiram diversos autores nacionais e tradutores que traziam obras-referência de outros países para o nosso. Em relação aos estudos literários na área ainda há muito o que explorar, estudar e produzir, pois a maioria dos especialistas busca explicações históricas ou linhas do tempo, além de estarem

bastante atrelados à formação do leitor, como também ao incentivo à leitura. Tudo isso faz com que a análise do caráter estético e a função artístico-literária destes textos seja ainda recente.

Em relação aos temas-tabu, a partir da ditadura militar de 1964, estes tiveram maior frequência, pois denunciavam, de maneira velada, a repressão social que havia à época. Podemos considerar, a função do duplo destinatário neste contexto, pois, ao mesmo tempo que o escritor falava dessas problemáticas com o público infantojuvenil, também falava com os adultos. Era uma forma de alertar e falar sobre as questões que políticas e ideológicas do período. Um exemplo, é a obra *O reizinho mandão* (1973), de Ruth Rocha, que aborda a questão de um rei autoritário, *O rei que não sabia de nada* (1980), da mesma autora, que fala sobre como um governante pode prejudicar o povo, além de outras. Também tem obras que debatem sobre outros temas duros, como *Os rios morrem de sede* (1976), de Wander Piroli, relata a morte de um rio e os problemas ambientais.

Ainda nos tópicos fraturantes temos *Apenas um curumim* (2004), de Werner Zotz, que fala de desapropriação cultural e da morte de uma cultura, entre outros. No cenário de temas duros na LIJ, Lygia Bojunga merece destaque em nossas letras nacionais, pois aborda temas como morte, suicídio, violência, abuso sexual, assassinato, a efemeridade da vida, os métodos arcaicos de ensino, etc.

1.2.1. LYGIA BOJUNGA: OS TEMAS DUROS E O AUTODESCOBRIENTO

Bojunga teve grande destaque na produção contemporânea nacional. Nasceu no ano de 1932, na cidade de Pelotas. Desde muito cedo, entrou em contato com a arte, primeiramente com o teatro, em seguida com a literatura. Também atuou na televisão e com projetos sociais na área educacional. *Os colegas* (1972) foi sua primeira obra publicada. Com esse trabalho ganhou vários prêmios. A produção da escritora não parou por aí. Ao todo publicou 23 livros, além de adaptações para o teatro. Foi traduzida para várias línguas e, em 1982, ganhou um dos principais prêmios da literatura infantojuvenil, o Prêmio Hans Christian Andersen, sendo a primeira mulher a recebê-lo fora do eixo Estados Unidos – Europa.

A narrativa de Bojunga traz à tona problemáticas sociais, éticas, morais e filosóficas. Um exemplo disso é a obra *Os colegas* (1972), em que a autora, por meio de uma fábula, fala de problemas como o abandono de animais, o autoritarismo dos mais fortes (a carrocinha tenta prender os animais a todo tempo), a descoberta da identidade, pelo viés de uma cachorrinha

grã-fina que não gostava de ser tratada como “madame” e preferia viver nas ruas, o descaso com os artistas e a falta de valorização (os animais tinham um grupo que tocava samba na praia e sempre era perseguido, eram vira-latas e viviam na rua, sendo valorizados na época do carnaval).

Em um de seus romances mais famosos, *A bolsa amarela* (1976), Bojunga discute o descontentamento da personagem principal com o falho sistema de ensino, além de criticar o papel da mulher na sociedade. Raquel queria nascer menino para poder fazer o que bem entendesse. Em *O abraço* (1995), desvenda o horror do abuso sexual infantil e as consequências que isso pode trazer para o indivíduo traumatizado.

São temáticas como essas que diferenciam a narrativa da autora. Ela busca mostrar a realidade de uma maneira direta e ao mesmo tempo simbólica. Em relação à linguagem utilizada, é importante ressaltar o coloquialismo utilizado na narração e também na fala das personagens, o que auxilia o jovem a encontrar-se na obra. Sobre a narrativa de Bojunga, Sandroni (1987) afirma:

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

Um dos motivos para a importância de se trabalhar com temas-tabu na literatura para os pequenos e adolescentes está no fato de que, ao ler estas temáticas, o leitor constrói, juntamente com o texto, um desencadeamento de ideias e conclusões para os problemas apresentados pelo narrador. É uma forma de ter uma experiência traumática sem tê-lo vivido. Tudo isto ajudará a criança ou o jovem a questionar as situações expostas nas histórias. Ainda, conforme Sandroni (1987):

[...] encontra-se com cada vez mais frequência, na Literatura Brasileira contemporânea destinada a crianças e jovens, textos nos quais predomina o diálogo do autor com o real em busca de sua apreensão. Neles encontra-se a função lúdica aliada à postura questionadora dos valores e comportamentos sociais que possibilitam definir o artista como transgressor. (p.168)

Por esse motivo, narrativas com tema-problema são essenciais para o público jovem, para que estes possam ser, por um momento, parte destes conflitos, que os experienciem de forma catártica e criativa.

Um dos pontos em destaque que motivou a abordagem de temas fraturantes na LIJ espanhola e brasileira, de uma maneira mais abrangente, foram as ditaduras, como uma forma

de denúncia das problemáticas de tal regime. Além de ser uma forma de fugir da cesura, uma vez que eram utilizadas metáforas para a construção das críticas sociais, uma vez que não se esperava que livros destinados ao público infantojuvenil tivessem temáticas tão complexas. Nesse contexto, é importante frisar a importância do duplo destinatário, uma vez que os autores poderiam fazer críticas que chegassem aos adultos também.

Com o fim do sistema ditatorial, os temas fraturantes surgiram com mais frequência na LIJ, a fim de apresentar temas-tabu às crianças e jovens e expor diferentes realidades a este público. Por este motivo, Martín Garzo e Bojunga são tão importantes para a LIJ espanhola e brasileira, por abordarem assuntos que, muitas vezes, não são diretamente destinados ao público infantojuvenil.

O que liga estes dois autores de nacionalidades distintas é a maneira natural e simbólica com que tratam do tema morte, em especial nas obras *Tres cuentos de hadas*, de Martín Garzo, e *Corda bamba e Nós três*, de Bojunga. A morte como tema será discutida no capítulo a seguir.

2. A MORTE E A MORTE NA LITERATURA INFANTOJUVENIL

La muerte es un viaje y el viaje es una muerte. “Partir es morir un poco”. Morir es realmente partir y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar al Río de los muertos. Sólo esta muerte es fabulosa; sólo esta partida es una aventura.

Gaston Bachelard

O homem diferencia-se dos outros animais por utilizar sua inteligência e comunicar-se de maneira consciente e utilizar diversos meios para isto. Além disso, planeja seus atos e os executa, tem capacidade de memorizar e associar aprendizados, raciocina por meio da razão e busca sentido e explicações para todos os acontecimentos que o rodeia. Porém, uma das principais características que faz do homem um ser racional é o fato de que tem lucidez sobre a sua finitude e da efemeridade dos seres vivos. Ou seja, desde os primeiros anos da infância, o homem sabe que a sua existência e a dos outros indivíduos que o rodeiam é limitada. O homem reconhece que sua vida tem um início, um meio e um fim e que, em determinado momento, ele vai morrer.

Dessa maneira, sabendo que a morte faz parte da vida tanto quanto a própria existência, não seria lógico falar sobre a morte e tratá-la como um assunto natural? De certa maneira, sim. Entretanto, a temática morte é tabu e existem muitas razões para isso, entre elas, o fato de não se ter uma explicação científica sobre o que ocorre após a morte. Sendo assim, existem mais perguntas do que respostas em relação à morte. O fato de que ela é uma incógnita e, ao mesmo tempo, nossa única certeza, é um dos maiores paradoxos – senão o maior – da vida humana.

Também é importante ressaltar que a morte, como temática, passa por transformações históricas e sociais, tanto na maneira de indagar “o que é a morte”, como as questões referentes ao luto. Entre todas as espécies, o *homo sapiens* é a única que dá destino a seus mortos e realiza rituais de passagem, mas isso já ocorria na pré-história. Um exemplo disso, é o Homem de Neanderthal, que enterrava seus cadáveres e junto a eles colocava flores e outros ornamentos, o que demonstra sua preocupação com a pós-morte. No Período Paleolítico, o *homo sapiens* enterrava com os mortos ferramentas e utensílios que permitissem que o falecido pudesse utilizar tais objetos após a morte. Havia, desde o princípio, a concepção de que o corpo era finito, mas que haveria uma alma que transcendia o corpo. Por não ter uma explicação sobre a pós-vida, o homem criou os ritos de passagem e, sobretudo, podemos inferir que a religião surgiu como uma das maneiras de explicar o que ocorre após morte.

À prova disso, as religiões surgiram como uma forma de acalmar o homem para anseios que este não tinha resposta, entre essas questões, está a morte. As concepções nas diversas religiões sobre o que acontece com o homem após a morte são distintas. No catolicismo, a morte permite que o indivíduo possa entrar em contato com sua condição mais plena, de acordo com suas condutas na terra, em que, no juízo final, será julgado por Deus por seus atos e ações. Se tiver sido um bom indivíduo, irá para o céu. Do contrário, poderá escolher o purgatório para expiar seus pecados, contudo, se não aceitar os mandamentos de Deus, irá para o inferno.

O budismo acredita que vida e morte fazem parte de uma mesma unidade, que o indivíduo deve se desprender daquilo que for supérfluo e material, a reencarnação é um processo de evolução do espírito. O candomblé crê que a morte é um processo para uma nova vida e que a passagem do plano terreno para o espiritual pode ser facilitada pelos orixás. Já a umbanda sofre influências de outras religiões, sendo assim, a morte é a passagem de um estado a outro: morremos de um lado e nascemos do outro, o que nos aguarda na passagem depende de nós mesmos.

Conforme o espiritismo, não há motivos para temer a morte, pois o espírito, ou seja, a essência do ser, permanece viva, e, de acordo com suas ações no plano terreno, poderá passar por dores e expiações ou aperfeiçoar-se para a reencarnação. Para o islamismo, quando a matéria/corpo morre, a alma terá dois destinos: o céu ou o inferno, que será decidido por Alá. No paraíso, quem foi fiel a Alá terá 72 virgens e 80 mil servos. Os evangélicos creem no julgamento, na condenação (a alma irá para o céu ou o inferno de acordo com suas ações na terra) e na eternidade da alma. O corpo ressuscitará quando Jesus voltar a Terra e aqueles que foram condenados ao inferno terão uma segunda chance no Julgamento Final.

Ainda temos a filosofia e para ela existem muitas linhas. Filósofos como Platão e Pitágoras consideravam na alma e em seu julgamento após a morte. Jean-Paul Sarte, por outro lado, argumentava que não havia alma nem antes, nem após a morte, a vida era única. O niilismo defende que a morte é o fim de tudo, sendo o corpo nossa única fonte de vida. A doutrina panteísta afirma que tudo no universo é Deus, inclusive cada ser vivo, logo, quando o indivíduo morre volta à massa comum. Os ateus reconhecem a materialidade da morte, uma vez que as células deixam de funcionar sobre os tecidos e órgão e não se tem mais consciência, já não existe vida e ela é cessada nesse instante, já que acreditam que não há alma.

Percebemos que as religiões foram importantes para guiar o homem na busca de respostas espirituais sobre a morte, pois, de uma forma ou de outra, o homem busca ser eterno. Além de não ter certeza do que ocorre após a morte, o luto é um dos fatores que faz com que os indivíduos procurem a religião para dar sentido à sua existência e a de entes queridos que morrem. É mais fácil para o homem acreditar que há vida após a morte e buscar auxílio na religião para que sua existência não tenha sido em vão. Por este motivo, na maioria das vezes, a temática morte não costuma ser discutida em rodas de conversa ou em momentos casuais, é mais fácil esperar que ela chegue e pegue a todos de surpresa do que expor suas dúvidas e preocupações sobre ela no cotidiano. Assim sendo, a morte tornou-se um assunto tabu para a maioria.

Outro fator para a restrição do tema morte está no fato de que para o homem é difícil não se imaginar vivendo. Logo, pensar em sua morte torna-se doloroso e ao mesmo tempo desmotiva para planejamentos que envolvam o futuro. Como elucida Kübler-Ross:

É inconcebível para o inconsciente imaginar um fim real para nossa vida na terra e, se a vida tiver um fim, este será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora do nosso alcance. Explicando melhor, em nosso inconsciente só podemos ser mortos; é inconcebível morrer de causa natural ou de idade avançada. Portanto, a morte em si está ligada a uma ação má, a um acontecimento medonho, a algo que em si clama por recompensa ou castigo. (2008, p.6)

É claro que, em algum momento da vida, todos buscam uma resposta para o que vem após o fim da existência. Os conceitos referentes à morte se modificam ao longo do tempo e das crenças individuais, conseqüentemente, as percepções acerca da morte são particulares. Podemos dizer que a forma como o homem vê e experiencia as questões sobre a morte e o morrer refletem na maneira como ele se relaciona consigo e com o mundo que o cerca (Oliveira, 2001, p. 27).

O século XX trouxe novas concepções sociais e psicológicas acerca da morte. Até o século XIX, as pessoas morriam em casa, quando todos os recursos médicos eram esgotados, amenizava-se a dor, os familiares e amigos próximos reuniam-se para o momento derradeiro em que a vida se esvaía. O doente permanecia até o fim ao lado dos entes queridos, todos tinham contato e ciência da situação. Porém, com o avanço da medicina no século seguinte, ocorreu a desumanização da morte, ou seja, o homem buscou dominar a morte cada vez mais e o doente já não tem a possibilidade de morrer em casa ao lado daqueles que ama.

Dessa forma, os hospitais ganharam mais espaço, assim como as salas de cirurgia, em uma busca incessante pela imortalidade. A morte deixou de ser um processo natural da vida e o doente ficou à mercê de médicos e máquinas que sustentam sua existência. Tudo isso fez com que a morte se tornasse um tabu ainda maior, uma vez que muitas vezes a prolongação da vida traz muito mais sofrimento àquele que está enfermo e aos seus familiares. Em conformidade com Oliveira (2001):

A medicalização da morte, no entanto, iniciada no século passado, como consequência dos avanços da ciência moderna, destituiu o enfermo do seu lugar, qual seja, o de sujeito ativo no processo de morrer. O produto de tudo isso parece ser a intensificação da alienação do homem diante da morte, numa tentativa de excluí-la do processo de desenvolvimento, do ciclo da vida. [...] A partir da Idade Moderna, acompanhando a rapidez vertiginosa das mudanças de valores e costumes, foi-se tecendo uma barreira, hoje quase intransponível, entre o homem e a morte. (p. 24-25)

Se para os adultos falar sobre a morte é uma incógnita, para as crianças e adolescentes também se torna um assunto delicado. Como elucida Doro em *Filosofia da morte* (2011, p.123), “todo discurso sobre a morte refere-se a algo não experimentado, ainda não vivenciado. E, de certo modo, nunca será. Estando no limite da existência, a morte constitui o não experimentável”.

Sendo um fato concreto, todos em dado momento da vida morrerão, mas a experiência pós-morte não é empírica. Falar sobre o assunto torna-se de difícil compreensão para a criança, já o adolescente compreende, mas questiona os motivos e o que acontece depois do fenecimento do corpo. Em conformidade com Kastenbaum e Aisenberg (1983, p.20), a relação da morte com as crianças e jovens diferencia-se em três fases do conhecimento, a saber:

- a) **Estágio um (até os cinco anos de idade)** – a criança não tem compreensão de que a morte é um estágio final, encara a morte como sendo uma continuidade da vida. A morte seria uma partida, “um sono”. Morrer significa continuar vivendo, todavia em outra esfera, aquele que partiu irá retornar algum dia. Nesta idade a criança tem a percepção de que a morte é temporária, ocorrendo, à vista disso, uma negação.
- b) **Estágio dois (entre cinco e nove anos)** – a criança personifica a morte, podendo ser a morte uma pessoa individualizada – criada a partir da imaginação da criança – ou o próprio morto e até mesmo uma caveira, um palhaço, um viajante, entre outros. Neste estágio, a criança tem discernimento de que a morte representa o fim e que o falecido não retornará. Entretanto, há a crença de que a morte pode ser evitada, por exemplo, se o indivíduo fugir da morte ou for mais esperto que ela.

- c) **Estágio três (entre nove e dez anos em diante)** – a criança e o jovem têm entendimento de que a morte é inevitável e que representa o fim do ciclo da vida, que ela é universal e que não há como fugir dela, já não existe sua personificação.

Logo, falar sobre o assunto com crianças e jovens é primordial, pois morte é um acontecimento comum. Em algum momento de sua existência a criança e o jovem terão contato com a morte, seja com o falecimento de um animal de estimação, um ente querido e até mesmo nos desenhos animados, filmes, livros infantis e as notícias dos jornais, que trazem à tona todos os dias esse tema. É necessário que crianças e jovens assimilem as questões acerca da morte e do morrer de maneira não traumática.

Quando ocorre uma situação de luto, é comum que as famílias tendam a preservar a criança e o adolescente do momento doloroso em que estão vivendo. Visto que é difícil comunicar adultos sobre o falecimento de um ente querido, para crianças e jovens torna-se ainda mais delicado. Muitas vezes, os familiares tentam suavizar a questão da morte com eufemismos, como dizer que o falecido foi fazer uma longa viagem ou foi morar no céu. Em outras ocasiões, retiram a criança de casa para que não perceba a situação. Mentir para as crianças não é a melhor solução, pois elas sentem o que está acontecendo, percebem a tristeza no ambiente familiar e, se descobrirem a verdade, podem ficar revoltadas e confusas, aumentando as chances de adquirirem traumas futuros. Consoante Kübler-Ross (2008),

O fato de permitirem que as crianças continuem em casa, onde ocorreu uma desgraça, e participem da conversa, das discussões e dos temores, faz com que não se sintam sozinhas na dor, dando-lhes o conforto de uma responsabilidade e luto compartilhados. É uma preparação gradual, um incentivo para que encarem a morte como parte da vida, uma experiência que pode ajudá-las a crescer e amadurecer. (p.10)

O aconselhável é que o adulto fale de maneira concreta sobre o que está acontecendo para a criança, posto que suavizar a situação ou mentir é um ataque à capacidade de percepção da realidade. Explanar com objetividade e clareza sobre a questão da morte oferece às crianças e jovens a possibilidade de lidarem com sentimentos como angústia, temor, raiva, medo e frustração. Isso possibilitará que enfrentem o luto, se for o caso, ou as questões referentes à morte de modo estável em seu sistema emotivo. Por mais dolorosa que a morte possa parecer, esta deve sempre ser abordada no campo da realidade e é a melhor forma de lidar com a dor da partida ou da dúvida sobre a morte. A realidade deve permanecer nas palavras da realidade. (Oliveira, 2001, p.75)

Mesmo assim, a morte em nossa sociedade não é considerada como algo natural, o homem tem aversão à morte, tanto que os indivíduos no geral fazem planos para todos os aspectos de suas vidas, menos para a morte, que é o único acontecimento indubitável na existência. Para o homem a morte ainda é uma perda irreparável, a questão da vulnerabilidade do ser e um futuro de não-existência assombram os indivíduos desde sempre. Rezende *et al.* (1996) sinalizam que “o fenômeno da morte não é mera falência físico-biológica de um corpo. Ela institui um vazio interacional, não só para aqueles que estão próximos, ou ligados ao morto, mas para a sociedade como um todo”. (p. 16)

Posto isso, a literatura – sendo uma expressão artística humana – também aborda a temática morte, basta revisitar os cânones, como *A divina comédia* (1931), de Dante Alighieri, poema épico em que o próprio Dante passará pelos confins do pós-morte: purgatório, inferno e paraíso. Em *Hamlet* (1602), o aparecimento do espírito do rei e a revelação de seu assassinato traz a ação da narrativa, já que seu filho, Hamlet, decide vingar a morte do pai. Já Machado de Assis, com seu *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), traz a visão de um defunto autor que narra suas memórias. Em *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, a narrativa inicia com o fuzilamento do narrador, que recorda suas memórias, logo o leitor conhece o fim do personagem.

A literatura em si está sempre discorrendo sobre a morte, tanto em verso como em prosa. Assim como a literatura infantojuvenil, se pensarmos nos contos clássicos retirados da tradição oral pelos irmãos Grimm, teremos várias narrativas em que ocorre algum acontecimento que remeta à morte. Como exemplo, temos:

Em *O lobo e os sete cabritinhos*, a mãe cabra deixa sete filhos em casa, o lobo engana os cabritinhos, comendo seis. Quando a mãe chega em casa, encontra o filhote sobrevivente, que lhe conta o ocorrido. Eles bolam um plano: correm até o lobo, que, enfasiado, dorme. Cortam sua barriga, enchem de pedregulhos e salvam os outros cabritinhos. Quando acorda, com sede, o lobo corre ao rio mais próximo, cai com o peso das pedras e morre afogado.

Em *Rapunzel*, uma grávida sente desejo por rabanetes, seu marido colhe as hortaliças no pomar de uma feiticeira. Ela descobre e o homem implora por misericórdia, a bruxa propõe um acordo: não irá castigá-lo, mas em troca pede que sua filha, ao nascer, seja-lhe entregue. O homem aceita a proposta e cede a menina à feiticeira. Com doze anos, a adolescente é trancafiada em uma alta torre em que há uma janela somente. A bruxa sobe pela torre agarrando-

se às longas tranças da jovem. Rapunzel é libertada anos depois por um príncipe que mata a feiticeira que a aprisionava.

Em *João e Maria*, duas crianças, os irmãos João e Maria, vão colher amoras na floresta e perdem-se. Encontram uma casa feita de doces, que pertencia a uma velha bruxa. A feiticeira convida-os a entrar, mas os aprisiona e prepara-os para serem devorados. Os irmãos conseguem despistar a velha e a atiram no caldeirão em que ela iria cozinhá-los, somente assim conseguem fugir e voltar para casa.

Cinderela conta a história de uma menina que perde a mãe muito cedo. O pai casa-se novamente, porém falece em seguida. A madrasta torna-se cruel e, juntamente com suas filhas, maltrata a menina. O tempo passa, um grande baile ocorre no reino, Cinderela é impedida de ir à festa por sua madrasta, porém ela pede ajuda a sua fada madrinha que atende ao pedido. A moça vai ao baile, onde conhece o rei e apaixonam-se. Todavia, como o desejo concedido por sua fada madrinha tem validade até a meia noite, ela sai às pressas da festa e deixa somente seu sapato de cristal. O sapato é suficiente para o príncipe encontrá-la, eles casam-se e vivem felizes no reino.

Em *A bela adormecida*, um rei estava muito contente pelo nascimento de sua filha e decidiu chamar sete fadas para serem suas madrinhas, porém não convidou para o batizado a bruxa que vivia no reino. Quando todas as fadas tinham dado suas bênçãos à recém-nascida, a bruxa a amaldiçoou: quando a princesa completasse 15 anos, furaria seu dedo em uma roca e ela e todo o reino entrariam em sono profundo. O feitiço teria fim quando a princesa recebesse um beijo do amor verdadeiro. No décimo quinto aniversário da princesa, ela espetou o dedo em uma roca e o feitiço da bruxa confirmou-se. Passados 100 anos, um destemido príncipe conseguiu adentrar ao reino, encontrou a princesa, apaixonou-se por sua beleza e deu-lhe o beijo que a despertou novamente para a vida.

Percebe-se que nas narrativas citadas há a presença da morte: em *Os sete cabritinhos*, a figura do lobo representa o mal, pois engana os cabritinhos e os devora, o que desencadeia a vingança da mãe cabra e o resgate dos filhotes, a morte é a solução para a ação desonesta do lobo. Já em *Rapunzel*, o medo iminente da morte por parte do rei, faz com ele negocie a própria filha com a bruxa. Com a morte desta no final da narrativa, percebe-se mais uma vez que o fim para aqueles que são maus é a morte.

A mesma situação ocorre em *João e Maria*, com a morte da bruxa má, que é, por assim dizer, punida por suas ações. Além disso, também aborda o pânico da morte iminente, pois as crianças poderiam ser assassinadas pela bruxa. *Cinderela* apresenta a questão da transformação narrativa através da morte, pois a partir do falecimento da mãe da protagonista, o pai decide casar novamente. Depois disto, com o óbito do pai, Cinderela passa por todas as amarguras trazidas pela madrasta e as filhas. A morte dos seus genitores move a narrativa, pois faz com os acontecimentos principais sejam desencadeados e ela encontre, ao fim, o príncipe, seu grande amor. Em *A bela adormecida*, tem-se a morte da princesa e de seu reino, todos ficam desacordados durante 100 anos, o que não deixa de ser uma espécie de morte, até que o amor verdadeiro ressuscita para a vida, demonstrando que o amor pode combater a morte.

Os contos dos irmãos Grimm expõem a perspectiva da morte como fator norteador de mudanças para os protagonistas ou punição para os antagonistas. A questão sobre o morrer fica atrelada, como resultado, a algo negativo, uma vez que ou traz reviravoltas dolorosas na vida dos personagens ou é a condenação máxima daqueles que provocam crueldades na narrativa. Outro fator evidente é o matar, pois os personagens virtuosos podem ceifar a vida daqueles que foram desonestos ou maus nas narrativas, conseqüentemente, eles agem como se fossem a justiça e a morte seria o único fim para aqueles que não são íntegros. Percebemos a visão maniqueísta nos contos da tradição oral pela forma como a morte é retratada na narrativa: aos bons a felicidade eterna, aos maus a morte. De uma forma ou outra, os contos tradicionais mostram a morte, mas a desvinculam da realidade, pois trazem a morte como castigo e o ato de matar como algo glorioso.

A literatura, ao abordar a morte para crianças e adolescentes, permitirá que pelas lentes da literatura seja mais fácil entrar em contato com tal situação intrínseca a realidade de todos. É primordial explorar questões sobre a morte na LJJ, mas não de maneira superficial ou como castigo a ações ruins, pois, assim, aumenta-se o tabu acerca desse assunto, que é o que ocorre, muitas vezes, nas histórias infantis e juvenis. A temática morte deve ser abordada como um acontecimento que acomete todos os seres vivos nas suas mais diversas esferas. Conforme Corso e Corso (2005, p.14), por meio das histórias, fica muito mais fácil chegar ao subconsciente de uma criança ou adolescente, pois, quando uma história é lida, parte dela é apropriada e faz parte das vivências do indivíduo, já que “uma vida se faz de histórias – as que vivemos, as que contamos e as que nos contam”.

É importante que os textos literários destinados ao público infantojuvenil abordem a questão da morte como algo que pode ocorrer a qualquer indivíduo, de forma natural, e nas suas mais diversas formas, para que essa problemática não seja um tabu. Dessa maneira, o jovem leitor poderá entrar em contato com essa situação traumática antes mesmo de vivê-la no âmbito da realidade, auxiliando-o na compreensão dessa temática tão marginalizada. Micheletti (2001) afirma:

É dessa leitura que brota a construção do real. Aparentemente preso nas malhas do texto, o leitor salta para a vida e para o real na medida em que a leitura da palavra escrita pode conduzi-lo a uma interpretação do mundo. Ler um texto qualquer, uma notícia, uma narrativa ficcional ou um poema nos leva a entrar em contato com uma outra experiência, reconstruí-la e reconstruirmo-nos. (p.16)

É importante frisar que a leitura do texto ficcional auxilia na construção de imagens concretas. Ou seja, a partir da fantasia o sujeito consegue apreender material para a elaboração de elos significativos entre aquilo que vive no universo da ficção e o que presencia na vida real. Silva (2010) elucida “[...] a fantasia como resultado do exercício a partir da imaginação criadora não significa fuga da realidade. Ao contrário, no campo das manifestações artísticas, revela um modo qualitativamente diferenciado de se penetrar no real”. (p.91)

Atualmente, existem muitas obras da LIJ que falam sobre temas fraturantes, conforme a demanda do público por obras de qualidade surgiu, precisou-se retratar aquilo que os jovens ansiavam. Dentre várias obras que revelam questões sobre a morte, dois contos de Gustavo Martín Garzo e dois romances de Lygia Bojunga foram escolhidos para esta pesquisa, por tratarem o tema morte de forma natural e permeada de simbolismos. No capítulo a seguir, será feita a análise das obras de Martín Garzo e Bojunga, partindo do tema central morte e seus símbolos.

3. GUSTAVO MARTÍN GARZO E LYGIA BOJUNGA – A MORTE NA LIJ

Mas para onde vamos quando queremos saber sobre nós mesmos? Nós, os leitores, vamos à ficção para tentar compreender, para conhecer algo mais acerca de nossas condições, nossas misérias e nossas grandezas, ou seja, acerca do mais profundamente humano.

María Teresa Andruetto

As obras de Martín Garzo e Bojunga são permeadas de elementos interessantes e únicos, porém, em nossas leituras, percebemos como a temática da morte é constante e transformadora em suas narrativas. Em um olhar temático, sentimos a necessidade de localizar palavras e expressões referentes à morte que aproximassem ou não a visão desses dois autores sobre esse objeto. De acordo com Naupert (2001) a tematologia é um elemento textual objetivo e capaz de limitar o excesso de relativismo dos estudos de literatura comparada e incentivar a interdisciplinaridade. Por esse motivo, inserimos ao estudo a análise dos elementos simbólicos referentes à morte, por percebermos sua relevância aos elementos das narrativas analisadas.

O homem, desde sempre, teve a necessidade de se comunicar e deixar para a posteridade suas vivências. No Egito antigo, os símbolos foram muito utilizados e representavam os costumes daquela civilização. Com o passar do tempo, os símbolos foram sendo cada vez mais aperfeiçoados, até tornarem-se códigos. Atualmente, vivemos em uma sociedade permeada por símbolos, como formas geométricas, cores, desenhos, imagens, números, palavras, etc. Sendo assim, um mesmo símbolo pode ter diferentes significados de acordo com a área do conhecimento que for investigado. Ademais, além de fazer parte de nosso cotidiano, a simbologia auxilia na interpretação de diversos textos. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1998):

Recentes trabalhos, cada vez mais numerosos, esclarecem as estruturas do imaginário e a função simbolizante da imaginação. Hoje, já não se pode deixar de reconhecer realidades tão atuantes. Todas as ciências do homem e todas as artes, bem como as técnicas que delas precedem deparam-se com símbolos em seu caminho. Devem conjugar esforços para decifrar os enigmas que esses símbolos propõem; associar-se para mobilizar a energia condensada que neles se encerra. Seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos – um mundo de símbolos vive em nós. A expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam. (p.12)

Por entender que os símbolos são carregados de significados amplos, que muitas vezes passam despercebidos em uma leitura desatenta ou despreziosa, utilizá-los em obras com temáticas fraturantes pode ser um caminho para o autor de LIJ chegar até seu leitor sem impactá-lo. É o que percebemos nas narrativas de Martín Garzo e Bojunga que serão analisadas a seguir. Por conseguinte, averiguaremos a simbologia referente à morte presente nas narrativas

“El vuelo del ruiseñor” e “El hada que quería ser niña” e *Corda bamba e Nós três*, dos referidos autores.

3.1. A SUAVIDADE DA MORTE EM “EL HADA QUE QUERÍA SER NIÑA”

O conto *El hada que queria ser ninã* está presente na obra *Tres cuentos de hadas*, publicada em 2003, e que deu ao espanhol Gustavo Martín Garzo o Prêmio Nacional de Literatura Infantil e Juvenil.

A narrativa inicia com um contador de histórias que afirma que as fadas aparecem somente quando existem crianças que não são felizes e justifica o motivo de todos os contos de fadas serem tristes. O narrador hesita em contar a história da Fada que queria ser menina, por ser uma história melancólica, mas o público que o escuta – provavelmente crianças – insiste e o contador de histórias começa o conto.

No es cierto que las hadas no existan. Es difícil verlas eso es lo que pasa. Y si queréis que os diga la verdad, casi es mejor así, ya que las hadas suelen aparecer cuando los niños no son felices. Por eso todos los cuentos de hadas son tristes, lo cual no quiere decir que no nos guste escucharlos. Y este cuento también lo es. Es un cuento tan triste que he tenido muchas dudas antes de empezar a contároslo. Incluso había renunciado a hacerlo. Ya me había levantado del sillón, había cogido mi abrigo, mi bufanda y mi paraguas y me disponía a marcharme cuando os he oído protestar desde el dormitorio.
- No, por favor, no te vayas. (MARTÍN GARZO, 2003, p.41)

Primeiramente, o narrador descreve as fadas: esses seres mágicos costumam andar perto daqueles que têm preocupações ou que são fracos (como crianças, moças apaixonadas, os que amam com loucura ou temem perder ou já perderam alguém). As fadas vivem no bosque e se confundem com o vento, a água e o som das coisas. Uma particularidade é que elas gostam de apreciar as lágrimas, que tem sabor saboroso e silvestre, resultado de uma mescla de sopa de peixe com água da chuva.

As fadas também levam as almas das crianças que morrem. Logo após a morte forma-se uma poça de luz ao lado do corpo, essa é a alma, que permanece no mundo um tempo se despedindo daquilo que ama. O narrador comenta que não sabe ao certo para onde a alma vai depois, mas que podem ir para os bosques e submergir nos rios, descer o interior da terra e renascer através das raízes das plantas ou que pode se tornar uma pequena chama que seguirá ardendo para os lugares mais imprescindíveis.

Conforme o narrador, esses seres mágicos são caçadores de almas de crianças e gostam de absorver seus pensamentos, sonhos e memórias. Por isto, quando uma fada se apaixonava

verdadeiramente por uma alma, pode transformar-se, sem perceber, na forma humana daquele que morreu. O contador de histórias declara que está contando a verdadeira história das fadas, ou seja, tudo aquilo que se conhece até então sobre esses seres não é real.

Figura 1 - A fada observando o corpo de Cristina



Fonte: (MARTÍN GARZO, 2003, p. 48)

Após a introdução sobre a natureza das fadas e das almas das crianças, o narrador relata a história de Cristina, uma menina de oito anos doce e bondosa. Sua família era composta por ela e sua mãe, que trabalhava em uma fábrica de botões. A mãe da criança era zelosa e protetora e, como todas as mães, temia que algum mal acontecesse com sua filha. A menina era a maior alegria de sua vida.

Y esta historia empieza, como no podía ser menos tratándose de un hada, con una desgracia. Le pasó a una niña que se llamaba Cristina. Puede que en el mundo hayan existido otros niños tan inteligentes, divertidos y alegres, pero as aseguro que ninguno se podía comparar en bondad y dulzura con ella. Ni su misma madre terminaba de creerse que una niña así pudiera existir en el mundo. (MARTÍN GARZO, 2003, p.45/46)

Para ir à escola, Cristina precisava passar todos os dias por um bosque. Em uma manhã ensolarada de maio, a menina ia para a escola quando avistou um coelho, que se assustou com ela. O bichinho foi atravessar uma ponte sobre um rio, mas caiu nas águas. A menina tentou salvá-lo, mas também caiu no rio e acabou morrendo afogada. Uma fada que estava por perto viu o corpo da menina e sua alma ao lado. A fada decidiu fabricar uma bolsa de folhas de

árvores para guardar a alma de Cristina, ao entrar em contato com a alma da criança, a fada encantou-se com os pensamentos da menina e gostou da mãe dela.

Había un pequeño puente de madera, que estaba muy viejo, y el conejito intento cruzarlo. Habría sido mejor que no lo hubiera hecho pues la madera estaba podrida por la humedad y el conejito fue a parar al arroyo. Cristina vio con sobresalto cómo le arrastraba el agua y reaccionó corriendo en su ayuda, con tan mala suerte que, al inclinarse para cogerlo, perdió el equilibrio y también ella se cayó. La corriente era allí muy fuerte y su cabeza se golpeó contra las piedras. Tenía el conejito en sus manos y logro dejarlo sano y salvo en la rama de un árbol. (MARTÍN GARZO, 2003, p. 47)

O tempo passou, o corpo de Cristina já estava desaparecido há sete dias, todas as pessoas e policiais procuravam pela menina, sua mãe a aguardava ansiosamente. A fada ainda estava impressionada com a vida de Cristina e, sem se dar conta, quando se olhou no rio, viu que tinha se transformado na menina. Então, decidiu ocupar o lugar na vida da criança. Quando retornou à casa de Cristina, sua mãe não notou, em um primeiro momento, a diferença de que aquela que morava com ela não era sua filha. A fada gostou da rotina de Cristina e, principalmente, de sentir-se amada pela mãe da menina. Porém, a mãe da criança começou a desconfiar do comportamento da filha, a menina era mais reclusa, a alegria de outrora já não existia e parecia que Cristina estava fazendo tudo como se fosse a primeira vez, desde as coisas mais corriqueiras, até as mais complexas. Mas o que mais chamou a atenção da mãe, era o fato de que, quando a menina dormia, uma luz transparente saía de seu corpo.

Y también a la madre de Cristina le pasaba esto, que se despertaba por la noche y veía ese resplandor saliente del cuarto de su hijita y entonces no sabía qué hacer, si acercarse a ver lo que era, o quedarse en la cama, tapada con las mantas, porque aquellas cosas hacían que su corazón se llenara de preguntas. Pero, aun así, muchas noches, ¿quién no lo habría hecho?, se levantaba de la cama y se acercaba despacito al cuarto de su hija para ver aquella luz. Era una luz azul que hacía transparentarse las mantas, dejando ver las formas de su cuerpo, que parecía hecho de una materia muy clara, y que invitaba a acostarse a su lado. (MARTÍN GARZO, 2003, p.57)

A mãe da menina a todo tempo questionava o que tinha acontecido no bosque, pois sabia que desde aquele dia sua filha nunca mais foi a mesma. Outra situação que preocupava a mãe de Cristina era o fato de que a criança não crescia como as meninas de sua idade, nenhum centímetro a mais. Isto foi chamando a atenção das outras pessoas, tanto que elas decidiram mudar de vilarejo e começar uma nova vida. Com isso, todas as vezes que eram questionadas sobre as diferenças da criança e sobre seu tamanho que nunca alterava, elas mudavam de cidade, ficavam no máximo um ou dois anos em cada localidade. Ambas nunca foram tão felizes, mas o tempo foi passando, a fada não percebeu que a mãe ia ficando cada vez mais velha e debilitada. Quando se apresentavam em uma nova cidade, eram avó e neta.

Pero entonces, y cuando más felices eran, la madre de Cristina empezó a darse cuenta de que mientras las otras niñas iban creciendo, su hijita continuaba igual. Ya abían

pasado varios meses desde los sucesos del bosque y ahora todas las niñas de su clase, incluso aquellas que siempre habían sido más bajas que ella, la superaban em altura. El hecho empezó a ser tan evidente que las otras madres no dejaban de comentárselo; sobre todo cuando veían a Cristina a la salida de la escuela, que, al lado de sus hijas, parecía un tapón. (MARTÍN GARZO, 2003, p.61)

A fada cuidava de sua mãe com zelo e carinho, mas uma noite a mãe faleceu. Junto ao seu corpo formou-se uma poça transparente. Era a alma da mãe que se despedia do plano terreno. A fada nunca havia sentido tristeza e começou a chorar pela primeira vez em sua existência. As lágrimas da fada eram, na verdade, a alma de Cristina, que se juntou a de sua mãe, as almas das duas estavam finalmente juntas. Neste momento, a fada foi perdendo a memória. Quando voltou para o bosque, já não lembrava seu nome, muito menos o que tinha acontecido durante todos aqueles anos. O contador de histórias finaliza o conto para seu público afirmando que, se um dia ficarem tristes ou chorar, não há problema, pois este é o alimento das fadas. Frisa, ainda, que é importante que elas existam, pois somente com a presença delas qualquer coisa pode se tornar possível.

Y por fin, una noche de aquellas, la madre de Cristina murió dulcemente. Al hada le pareció que em algún lugar de la casa se abría una ventana, por donde entraba una brisa muy suave, llena de aromas nuevos, y enseguida pudo escucharse un débil crujido, como cuando alguien se aleja muy despacio pisando las tamujas de los pintos. Y, al ir al cuarto de su madre y ver junto a su cama un charco de una agua muy clara que resplandecía tenuemente, supo que ese charco era su alma porque se acababa de morir. (MARTÍN GARZO, 2003, p.70)

Os contos de fadas fazem parte da tradição popular há séculos. Por meio deles muitas histórias foram contadas, recontadas e reinventadas ao longo dos tempos. Estudos recentes afirmam que os contos de fadas auxiliam as crianças na superação de problemas de maneira lúdica, pois mediante a fantasia que permeia essas narrativas os pequenos leitores projetam dimensões do seu inconsciente para o mundo fictício das histórias. Conforme Bettelheim (2007):

É aqui que os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela seria incapaz de descobrir por si só de modo tão verdadeiro. Mais importante ainda: sua forma e estrutura sugerem à criança imagens com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida. (p.14)

Os contos de fadas englobam problemáticas existenciais, são permeados de provas e obstáculos que precisam ser vencidos pelo herói. Além disso, uma constante é a dualidade “bem versus o mal”, em que tipologias (fadas, reis, rainhas, bruxas, gnomos, príncipes, princesas, anões, gênios...) ocupam sua posição na história. Não há grande elaboração na construção das personagens, pois elas ocupam um local pré-determinado pelas outras histórias, como a madrasta má, a bruxa, as fadas que auxiliam os homens, o rei justo ou injusto, etc.

Uma vez que as pessoas no mundo real não são totalmente boas ou más, os contos de fadas buscam essa visão maniqueísta a fim de estruturar de forma simples para a criança esses contrastes emocionais. Tudo isso permite que o pequeno leitor extraia das histórias os significados que achar pertinentes, de acordo com o que se passa em sua vida no momento da leitura, o que pode ser também modificado toda vez que reler a mesma história. (Bettelheim, 2007, p. 21)

A narrativa de Martín Garzo desconstrói o conceito que se tem sobre a figura das fadas ao compor um universo em que esses seres são totalmente parasitários e também por trazer uma fada que, descontente com sua condição, torna-se protagonista. As fadas, comumente, são caracterizadas como seres encantados, originaram-se da cultura céltico-bretã, mas tornaram-se populares a partir dos contos dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen. São apresentadas por meio da figura feminina, com asas nas costas, varinhas mágicas – com as quais realizam seus encantamentos – e, principalmente, representam forças benéficas. Seu nome originou-se do latim vulgar, do verbo *fatare*, que significa encantar, e do substantivo *fatum*, fado ou destino. Logo, as fadas têm como missão assessorar os homens em situações com problemáticas sobre-humanas. Coelho (1991) afirma sobre as fadas:

Fazem parte do folclore europeu ocidental (e dele emigraram para as Américas) e tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentam sob forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando nenhuma solução natural seria possível. (p.31)

Em uma perspectiva simbólica, as fadas representam a magia, os poderes paranormais do espírito e as capacidades do imaginário. São capazes de realizar transformações em instantes, a fim de satisfazer ou decepcionar os mais diversos desejos. Misticamente, refletem a capacidade de construção dos projetos que o homem não pode realizar. Nos primórdios, na Irlanda, a aparição de uma fada (*banshee*) representava a morte de um ente querido, característica que se transportou também aos países célticos, esta personagem era a mensageira do Outro-Mundo. Em uma concepção psíquica, as fadas espelham os processos de adaptação do real e da aceitação de si e das limitações pessoais dos seres no geral, por isso, costuma-se recorrer às fadas para solucionar problemas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p.415-416)

Em Martín Garzo, percebemos que a figura da fada está intimamente ligada aos primeiros conceitos que se tinha desses seres mágicos, ou seja, representando a morte. As fadas da narrativa são quase que mensageiras da morte, o que retoma sua antiga simbologia.

Comumente, nos contos tradicionais, as fadas são caracterizadas como seres dispostos a interferir na vida dos homens de maneira positiva. São o contrário de outra figura feminina mágica: as bruxas. Nessa visão maniqueísta, as fadas estão sempre ao lado do bem e utilizam seus poderes para auxiliar aqueles que mais necessitam de magia para modificar suas vidas.

De maneira oposta, as bruxas possuem qualidades inversas as das fadas, pois representam o mal e seu maior impulso é prejudicar ou alterar negativamente o destino do homem. Nos contos de fadas, o mágico tem essas duas representações principais, que caracterizam, respectivamente, as forças benéficas e maléficas.

Entretanto, em “El hada que quería ser niña”, o narrador descobriu a figura da fada. Conforme foi convencionalizado pela maioria dos contos de fadas, esses seres mágicos auxiliam os humanos nos momentos em que estes mais precisam de auxílio. O objetivo das fadas dos contos tradicionais é trazer a felicidade, um exemplo disso é a Fada Madrinha de *Cinderela*, que ajuda a protagonista a ir ao baile e conhecer o príncipe encantado. Nesse sentido, podemos citar as fadas que abençoaram a princesa Aurora, em *A Bela Adormecida*, entre outras. Todavia, em “El hada que quería ser niña”, as fadas estão presentes na infelicidade, o narrador no princípio da história afirma que todos os contos de fadas são tristes porque as fadas aparecem quando as crianças estão tristes, desestruturando, em um primeiro momento, a concepção de que a narrativa a ser explanada será bela, virtuosa, terá a luta do bem versus o mal ou um final feliz. Além disso, as fadas procuram aqueles que são fracos (crianças, moças apaixonadas, os que amam com loucura, os que têm medo de perder ou já perderam algo), pois quando choram podem absorver suas lágrimas.

Antes os dije que cualquier historia en la que apareciera un hada tenía que ver con los pesares de la gente. Bueno, esto es, entre otras cosas, porque las hadas les encantan las lágrimas. No sé si alguna vez habéis probado las vuestras. Tienen un sabor sabroso y silvestre, algo así como una mezcla de sopa de pescado y de agua de lluvia, que es una mezcla que enloquece a las hadas. Por eso las hadas suelen andar cerca de los que tienen preocupaciones. Nunca de los que viven muy bien, y son ricos e importantes, sino de todos los que son débiles, los niños, las muchachas enamoradas, de toda la gente que ama con locura algo y teme perderlo o lo ha llegado a perder. (MARTÍN GARZO, 2003, p.42)

Nessa perspectiva, as fadas não estão a serviço do homem para melhorar sua vida. Ao contrário, estão próximas daqueles que estão tristes para absorver um sentimento negativo, para se alimentar das agruras humanas. Não há interação benéfica e as fadas não usam seus poderes para modificar destinos, mas andam à volta dos homens para suprir a própria necessidade e satisfazer seus desejos. Podemos associar a relação das fadas com o homem como parasitária,

posto que as fadas ficam perto daqueles que podem oferecer-lhes alimento, ou seja, tristeza e lágrimas.

No universo de “El hada que quería ser niña”, as fadas transportam as almas das crianças que morrem. A alma dissolve-se em uma poça de claridade, que é recolhida pelas fadas e podem ir para o bosque, para o interior da terra, acima das nuvens ou podem se transformar numa chama. Quando as fadas entram em contato com esse líquido transparente, absorvem os pensamentos, sonhos e memórias daquele que morreu. Por esse motivo, as fadas são caçadoras de almas de crianças, pois não há nenhum sabor no mundo que seja melhor do que os pensamentos de uma criança. Dessa maneira, elas satisfazem seu desejo, sua gula por algo saboroso.

Las hadas son cazadoras de almas. Buscan el alma de los niños, la recogen en unas bolsas que fabrican con hojas de higuera y se la llevan al bosque. Lo hacen porque les gusta su sabor, que no recuerda a ninguno de los sabores conocidos del mundo; pero, sobre todo, porque al probarla, experimentan como propios los pensamientos, sueños y recuerdos del niño que la tenía. (MARTÍN GARZO, 2003, 44-45)

A alma configura um poder invisível, é a parte do ser que morreu, seu seio vital, imaterial, que ultrapassa o limite daquilo que é mortal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p.31). Como não fazem parte da vida dos homens, seja auxiliando-os em suas tarefas difíceis ou indicando-lhes caminhos a serem seguidos, as fadas da história necessitam entrar em contato com outras vidas para dar sentido a sua própria existência. Por este motivo, buscam as almas das crianças, por haver pensamentos ternos e inocentes, diferentes dos adultos.

As fadas não costumam ser protagonistas das histórias dos contos de fadas tradicionais, mas personagens secundárias que auxiliam o personagem central na busca de seus objetivos. No conto citado, ao contrário, é narrada a história de uma fada que se apaixona pela vida de uma menina e decide tomar o lugar dela entre os humanos.

No os he dicho que las hadas tienen la facultad maravillosa de tomar la forma de los seres de los que se encaprichan. Aún más, lo hacen sin darse cuenta. Empiezan a seguir a un ciervo y unas horas después se han transformado en sus dobles perfectos, con lo que suelen provocar en el bosque más de una situación embarazosa. Y así, un día, al ir a saltar un arroyo, supo que había tenido lugar en su cuerpo una de aquellas transformaciones. Fue entonces cuando, al ver en el agua aquel rostro que en nada se distinguía del de la niña cuya alma había robado, decidió sustituirla para saber cómo era su mundo. (MARTÍN GARZO, 2003, p. 50)

Nessa perspectiva, as fadas deixam de ser seres a serviço de alguém e tornam-se protagonistas de seu próprio destino, donas de seus desejos e vontades de mudança. A fada que queria ser menina ultrapassou os limites do que era convencional pelos próprios contos de

fadas e foi em busca do sonho de ser uma criança comum e ter uma mãe, mesmo que para isso tivesse que esconder a morte da menina, dona de seu corpo.

Esses seres representados na figura de uma mulher resplandecem bondade, estão sempre do lado da luz na luta do bem contra o mal, nos contos de fadas tradicionais é praticamente impossível imaginar esses seres místicos dotados de poder de outra maneira. Todavia, as fadas descritas em “El hada que quería ser niña” não têm a capacidade de ajudar os seres humanos, mas de sugar ao máximo a tristeza mais íntima da alma. Estão sempre ao lado daqueles que são tristes ou fracos, não para ajuda-los, mas pelo prazer que sentem em absorver suas lágrimas. Outro fator marcante é que as fadas buscam as almas das crianças para sorver seus pensamentos e apoderarem-se do que a alma do indivíduo morto tem a oferecer.

Y entonces sintió algo que no había sentido nunca, una opresión en el pecho que casi le impedía respirar, y supo que aquello era lo que los hombres llamaban tristeza, y que era algo así como descubrir que aquel o aquella a quien quieres no se encuentra a tu lado cuando abres los ojos, y que por lo tanto ni esa mañana, y puede que ni la mañana siguiente, ni la otra, ni todas las que vendrán, vas a tener tu ración de caricias y besos. (MARTÍN GARZO, 2003, p. 70)

A fada que se transformou em Cristina tinha o sonho de ser menina, conhecer a rotina de uma criança comum e ter o amor de uma mãe. Para isso, não hesitou em mentir para a mãe da menina, que sabia que aquela que estava no corpo de Cristina não era sua filha. A fada teve o sonho realizado por um longo tempo, até o falecimento de sua mãe. Porém, como castigo, por seu egoísmo, a fada sentiu tristeza pela primeira vez e ao chorar libertou a alma da verdadeira Cristina, que se juntou a de sua progenitora.

Simbolicamente, as lágrimas representam gotas que morrem evaporando-se, após testemunhar algo, representam a dor e a intercessão. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p. 533) A “fada menina”, após chorar, perdeu a memória e jamais poderia lembrar o que ocorreu durante todo o tempo que foi uma criança, tudo isso ocorre, justamente, no momento em que a mãe de Cristina morre. Assim, a única pessoa que poderia lembrar a história da fada que se transformou em menina não poderia contar sua história, exceto o narrador onisciente, que conhece a verdadeira história das fadas.

Em relação aos personagens dos contos de fadas, a “fada Cristina” diferencia-se pelo fato de ser um ser incompleto em busca daquilo que deseja, mesmo que para isso precise mentir e ocupar o lugar de outra pessoa. A protagonista é complexa, diferentemente dos contos de fadas tradicionais que apresentam um herói virtuoso, impassível de cometer erros. A fada que

queria ser menina, ao contrário, assume seus erros e virtudes: ao mesmo tempo que é uma boa filha, oculta a morte da verdadeira menina; causa preocupação em seus atos, mas cuida da mãe da menina até o fim de sua vida. A protagonista da narrativa é mais do que uma fada que não segue padrões estabelecidos pelos contos tradicionais, mas é um ser incompleto, à procura daquilo que mais deseja: o verdadeiro amor. Mesmo que para conseguir alcançar seus objetivos usurpe o cadáver de uma criança.

Para isto, a fada vai além da sua natureza parasitária e torna-se protagonista de sua própria história, mesmo que para isto precise mentir para quem ama. Afinal, ela não representa um ser totalmente virtuoso, mas alguém que pode cometer erros para realizar o que deseja, assim como na vida real. Não há somente o bem ou o mal, mas uma personagem que traz consigo uma mescla dos dois. É importante lembrar que a morte da “verdadeira” Cristina que faz com que essas ações sejam necessárias, nesse conto, a morte é ferramenta de renascimento e redescobertas.

Mais do que desconstruir os elementos dos contos de fada tradicionais, Martín Garzo trabalha com questões que vão muito além do clássico, sobretudo, ao destacar a perspectiva da morte no conto de fadas. É importante ressaltar os três principais aspectos e suas relevâncias no conto:

- a) **A morte de Cristina** – nos contos de fadas tradicionais, a morte ocorre em dois âmbitos principais: são o motivo de mudança na vida do personagem central ou a punição de ações ruins.

Quando trazem a mudança na vida do personagem central, a transformação é drástica e permeada de situações desagradáveis. Porém, com o passar do tempo, converte-se em situações extraordinárias que não teriam ocorrido se a morte de um dos personagens não fosse o ponto de partida.

É o caso de *Cinderela*, em que a mãe da menina morre, por este motivo, o pai casa-se novamente. Em seguida, o pai falece e a madrasta mostra seu lado mais sombrio. Por fim, a moça conhece o príncipe com o auxílio de sua fada madrinha e vivem felizes para sempre. Se as mortes não tivessem ocorrido na trama, a personagem não teria vivido todas as situações desagradáveis e não chegaria à sua redenção e ao final feliz ao lado do príncipe, seu verdadeiro amor.

A morte também ocorre nos contos de fadas como punição para ações ruins, como é o caso dos antagonistas, bruxas e madrastas. Um exemplo é o lobo de *Chapeuzinho Vermelho*, que depois de aprontar muitas maldades para a neta e a avó, é assassinado pelo caçador. Em *Rapunzel*, a feiticeira que aprisionou a protagonista durante anos é morta pelo príncipe.

Em “El hada que quería ser niña”, a morte também desencadeia as ações que ocorrem posteriormente na narrativa. Ao contrário da morte nos contos de fadas tradicionais, quem morre é uma criança. A morte deixa de ser um fato isolado que pode ocorrer somente com adultos ou com pessoas que praticam o mal. Cristina era uma criança bondosa e virtuosa, porém sofreu um acidente ao cair no rio, o que serve de alerta, pois é algo que pode ocorrer com qualquer criança desatenta. Apesar de ter boas qualidades, a menina não escapou da morte. Com isto, o autor demonstra à criança ou ao jovem leitor que a morte é a única certeza, independentemente da idade ou das ações todos morrerão um dia.

- b) **As fadas caçam almas de crianças** – primeiramente, os contos de fadas tradicionais não falam sobre o que ocorre com o indivíduo depois de sua morte. O máximo que é mencionado é a tristeza pela qual passam aqueles que ficam após a partida de um ente querido e as transformações que a morte causa. Contudo, questões sobre o além-morte não são abordadas, até mesmo por serem bastante complexas e ultrapassarem o objetivo principal dos contos de fadas tradicionais.

Em “El hada que quería ser niña” há uma grande preocupação em demonstrar as possibilidades que a alma tem depois de se desprender do corpo terreno, há uma concepção de que há algo após a morte. O narrador, inclusive, oferece algumas opções: a alma pode ir para os bosques, transformar-se novamente em natureza, pode também voar acima das nuvens e encontrar-se com outras ou converter-se em uma chama que perpassa os lugares mais indescritíveis.

Quando uma criança morre, as fadas podem auxiliar na transição do corpo para o espírito, mas o fazem somente pelo prazer que sentem ao absorver os pensamentos daqueles que morreram. Neste sentido, elas passam de um ponto de vista de bondade quase que angelical para seres parasitários.

Se tratar de assuntos sobre morte e morrer ainda é um tabu para os adultos, para a criança o assunto torna-se delicado, ainda mais se trouxermos para a narrativa infantojuvenil a morte

de uma criança, uma vez que estas ainda não completaram seu ciclo de vida e imaginá-lo sendo ceifado ainda na tenra idade é impactante.

Todavia torna-se fundamental abordar a temática da morte de maneira natural, uma vez que ela está presente em nosso cotidiano e é parte fundamental da vida. Neste sentido, Martín Garzo trabalha com maestria ao versar em um conto de fadas a desconstrução de uma fada em busca de seu grande sonho de ser criança. Assim, a morte deixa de ser somente o mote para a construção da narrativa sobre a “fada menina”, mas passa a ser ponto de reflexão sobre o ato de morrer em si, como também o que pode ocorrer após este acontecimento comum a todo ser vivo.

- c) **A morte da mãe** – outro momento de destaque é a morte da mãe de Cristina. Ambas vivem felizes durante todo o período em que a fada ocupa o corpo de Cristina. Todavia, o tempo cronológico de ambas é diferente: a fada não envelhece, enquanto a mãe de Cristina sim.

É importante frisar para a criança que a morte pode acometer todo aquele que vive, mas que ela também é um processo natural que ocorre com o tempo. Um exemplo disso está no fato bem demarcado de passagem do tempo que ocorre na obra. Toda vez que mãe e filha mudam de cidade, o tempo as acompanha e nem toda a felicidade do mundo é capaz de bloquear o ciclo da vida, que tem início e fim.

Dessa forma, falar sobre a morte para o público infantojuvenil elucida sobre questões acerca da importância da própria vida. Segundo Maranhão (1986):

Com efeito, a reflexão sobre a morte é uma reflexão sobre a vida. Não é possível analisar o sentido da vida sem se deparar com o problema do sentido da morte e vice-versa. Ambas análises conduzem ao mesmo resultado. A clara e constante consciência da nossa condição de mortais não nos leva a depreciar a vida, como muitos imaginam. Muito pelo contrário. Só podemos viver intensamente e apreciar realmente a vida se nos conscientizarmos de que somos finitos, contingentes, vulneráveis, mortais. À medida que nos conscientizamos, mais e mais, que não temos o direito de desperdiçar o pouco tempo que dispõe a nossa existência, que cada instante é irrecuperável e que, por isso mesmo, deve ser aproveitado o mais plenamente possível. (p.63-64)

A linguagem literária permite que, por meio da ficção, o jovem leitor tenha contato com as questões sobre a morte e o morrer e reflita de forma não traumática sobre eles. Por meio da leitura e seu contato com a história de vida das personagens, o leitor infantojuvenil pode ponderar de maneira catártico-reflexiva sobre este assunto extremamente vital. Para compor um

cenário que levasse sobre a reflexão acerca da morte, Martín Garzo utiliza elementos que constroem, desde o princípio, figuras simbólicas sobre o assunto. Como será explanado a seguir.

A menina Cristina tenta salvar um coelho, mas morre nesta empreitada. Simbolicamente, os coelhos na cultura algonquina (povos antigos que habitavam o Canadá) eram reconhecidos como grandes conhecedores da vida elementar. Ligados à lua por sua semelhança com as imagens representadas por ela. Também sabem, como a lua, aparecer e desaparecer no silêncio. Para os astecas, as manchas no astro provinham de um coelho que um Deus havia colocado lá. Estes animais também estão ligados à terra e às águas fecundantes e regeneradoras, que são elementos do mistério e da regeneração da vida que se refaz por meio da morte. No taoísmo, a lebre morre para renascer e, por isto, tornou-se a preparadora da droga da imortalidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p. 540-541)

Neste sentido, o aparecimento abrupto do coelho impulsiona o acidente com Cristina e o renascimento da menina por meio da capacidade da “fada menina” de se transformar naquele que morreu. A ponte de onde o coelho caiu reflete a simbologia de um lugar que leva a outro desconhecido “essa passagem é a passagem da terra ao céu, do estado humano aos estados supra-humanos, da contingência à imortalidade, do mundo sensível ao mundo supra-sensível”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p.729)

Tudo isto é demonstrado no fato de a menina cair da ponte no rio ao tentar salvar o coelho e morrer, alcançando assim outro plano, quando sua alma é resgatada pela fada. O rio exprime a possibilidade universal, a fluidez das formas, a fertilidade, a morte e a renovação. “O curso das águas é a corrente da vida e da morte” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p.780)

A região onde ocorreu a morte de Cristina também é o local onde as fadas vivem, o bosque, a floresta, este lugar caracteriza em uma perspectiva psicanalista moderna a obscuridade e sua relação profunda e direta com o inconsciente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p. 439). Desta maneira, podemos inferir que, ao correr atrás do coelho, a menina sabia, inconscientemente, os riscos que sofria e que a levaram ao seu trágico desfecho. A criança configura a inocência, é sinônimo de simplicidade natural e espontaneidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p.302). Por este motivo, as fadas apreciavam as almas das crianças, por representarem a pureza na sua forma mais elementar.

“El hada que quería ser niña” é uma narrativa permeada de elementos que remetem à morte, mas não somente a morte como fim, contudo, a morte como renascimento. Cristina

morre e sua alma parte para outro plano. Em contrapartida, a fada que ocupa seu corpo terreno renasce por meio do falecimento da menina. Logo, morte e renascimento confundem-se nessa narrativa permeada de elementos mágicos.

Figura 2 - A fada ocupando o corpo de Cristina



Fonte: (MARTÍN GARZO, 2003, p. 59)

3.2. AMIZADE E MORTE EM “EL VUELO DEL RUISEÑOR”

A narrativa “El vuelo del ruiseñor”, também presente na obra *Tres cuentos de hadas*, de Martín Garzo, aborda a questão da morte por um viés místico. Conta a história de Laura, uma menina de oito anos, que vivia com seus pais. A infância da menina era diferente, pois seus pais eram velhos. Sua mãe sofria de um problema cardíaco, tanto que a menina vivia solitária e quase não podia fazer barulho. Certa vez, Laura estava regressando da escola e encontrou um pássaro preso na rede de pesca de seu vizinho. Ela decidiu ajudá-lo, resgatou-o e cuidou do pequeno animal, porém, o pássaro partiu. Laura amava os animais, em especial os pássaros, mas sabia que seus mundos eram diferentes.

Una tarde, a su regreso de la escuela, una niña vio a un pájaro preso en las redes de su vecino, que era pescador. Era de color pardo, menudo y con ojillos brillantes, y la niña se acercó para ayudarlo.

- No tengas miedo – le dijo, viendo que una de sus alas se había hecho un lío con las cuerdas de la red.

No la tenía rota pero, cuando al fin estuvo libre, el pajarillo se quedó acurrucado en las manos de la niña, de tan agotado que estaba. Parecía un polluelo que acabara de abandonar el nido y que aún estuviera ensayando sus primeros vuelos. (MARTÍN GARZO, 2003, p.15)

Simbolicamente, os pássaros predispoem as relações entre céu e terra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 687- 689). A própria palavra, em grego, significa presságio ou mensagem do céu. No taoísmo, o pássaro é a representação da alma que se liberta do seu corpo terreno. De um modo geral, para muitas culturas, os pássaros evidenciam os estados espirituais e superiores do ser. Os indo-europeus acreditavam que os pássaros eram representantes da amizade dos deuses com os homens, sendo que buscavam sementes em lugares inacessíveis para oferecer aos homens. No Egito, um pássaro com cabeça de homem ou mulher corresponde à alma de um indivíduo que já morreu, ou um deus que está passando pela Terra. Na Mesopotâmia, imaginava-se os mortos transformados em pássaros. Já os celtas consideravam que os pássaros eram mensageiros ou auxiliares dos deuses e do Outro-Mundo. Os iacutos, povo que habita a República da Iacútia, a Federação Russa, creem que após a morte, bons e maus sobem aos céus e suas almas transformam-se em pássaros. Essas almas-pássaro, pousam na Árvore do Mundo, de onde tudo observam. Os povos da Ásia central pressupõem que borboletas e pássaros configuram as almas dos mortos, que voltam ao céu e ficam à espera da reencarnação.

Figura 3 - O conselho da coruja



Fonte: (MARTÍN GARZO, 2003, p. 26)

Os pássaros têm grande destaque na narrativa, pois, a partir desse encontro, a vida de Laura transforma-se e ela se torna amiga do animal. Passado algum tempo, a menina e sua mãe escutam no jardim o canto de um pássaro, a criança tem certeza de que é o pássaro que salvou da rede, sua mãe diz que é um rouxinol e todos os dias aquele canto acalenta as tardes das duas. Alguns dias depois, andando pelo bosque, Laura encontra o pássaro, ele pousa em seu ombro e os dois tornam-se amigos. Porém, o tempo que passam acompanhados durante o dia não é suficiente e ficam juntos à noite também. Um tempo depois, o rouxinol não aparece. A menina fica apreensiva, todavia, era inverno e ela pensou que seu amigo iria para lugares mais quentes naquela época do ano, assim como todos os outros pássaros.

Y, como se ve que con aquellos encuentros ninguno de los dos tenía bastante, empezaron a verse por las noches. Laura dejaba abierta la ventana y el ruiseñor volaba hasta su cama y se acurrucaba en ese hueco que se forma entre el cuello y el hombro cuando inclinamos un poco la cabeza. Allí, envuelto en su pelo, se quedaba dormido. Laura le hubiera gustado permanecer despierta a poder velar ese sueño, pero enseguida también ella empezaba a bostezar y se dormía. No se sabe por qué, pero la felicidad nos hace dormir a pierna suelta. (MARTÍN GARZO, 2003, p.20)

O fascínio do homem por utilizar animais nas narrativas vem da literatura oral, passando, posteriormente, pelos contos maravilhosos. Esses animais podem ser de diversos tipos, reais, mitológicos ou criados pela fantasia. Seria impossível imaginar algumas tipologias textuais sem a presença de animais, como as fábulas e, até mesmo, os contos de fadas. Muitas vezes, a relação entre os humanos e os animais nas histórias infantis abre um leque infinito de possibilidades narrativas, estando o elemento fantástico presente ou não. O jovem leitor demonstra maior empatia com esses personagens, uma vez que pode levá-lo a imaginar os personagens de acordo com suas características no mundo real. Por exemplo, um leão tende a ser forte e virtuoso, uma lontra ágil e dócil, um gato traiçoeiro, um rouxinol alegre e bondoso, etc. De acordo com Hernández (2018):

Ciertamente se han escrito muchas obras en las que interviene personajes animales que no son específicamente infantiles, pero si se asocia rápidamente una literatura de esta naturaleza con el mundo infantil, es porque los animales despiertan el interés de los más jóvenes de un modo particular – dentro y fuera de la literatura – y se adecuan a su gusto innato por la personificación y la fantasía. (p.140)

A amizade entre a criança e o pássaro representa também uma aproximação familiar, uma vez que os pais de Laura eram idosos e não podiam acompanhá-la em suas aventuras, além de serem ausentes em sua criação. Em relação à simbologia do pássaro, do rouxinol, ele é um presságio dos acontecimentos vindouros na narrativa: a morte da mãe de Laura, as

transformações pelas quais a menina passa e a doença que quase mata a protagonista. Em relação à morte, a figura do pássaro surge como salvador da protagonista, tirando-lhe da agonia da doença incurável, sendo também símbolo do sacrifício pela amizade.

A morte da mãe de Laura modifica o cotidiano da menina, porque com apenas oito anos, ela precisa cuidar dos afazeres domésticos, visto que seu pai, em luto, torna-se alcóolatra por não superar a morte da esposa. A infância de Laura é desapropriada, porque ela precisa ser adulta para tomar conta de seu pai e de si mesma.

Durante esse tempo habían pasado cosas muy tristes en la casa de Laura. La principal era que su madre finalmente había muerto. Un día la encontraron en el jardín, tan abrazada a sus flores que habría podido ser confundida con ellas. Laura acababa de cumplir ocho años, y se tuvo que hacer cargo de casa. Su padre estaba muy triste y ella se encargaba de atenderlo. Era cartero y cuando volvía del trabajo se tumbaba en el sofá y se ponía a beber cerveza sin parar, como si también él estuviera cansado de vivir. (MARTÍN GARZO, 2003, p.21)

O falecimento da mãe de Laura já era esperado pelo narrador, ao utilizar o advérbio finalmente, posto que a senhora já estava enferma. O fato, portanto, de estar abraçada às flores é que chama a atenção. As flores são símbolos das virtudes da alma, do amor e da harmonia, relacionam-se, muitas vezes, assim como as borboletas, às almas dos mortos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 438) Por outro lado, o jardim caracteriza o paraíso terrestre, sendo a representação dos estados espirituais. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 512) Esses elementos demonstram que a morte da mãe de Laura foi tranquila e que sua alma estava em paz, em um local, que no plano terrestre, de forma simbólica, possui relação com o céu edênico.

Quando o rouxinol regressou, a menina contava com onze anos de idade, o pássaro já estava ficando velho e já não voava como outrora. A amizade de ambos continuava ainda mais forte. Uma manhã, Laura levantou e suas pernas não mexiam. Com o passar dos dias, a menina teve dificuldades para respirar e descobriu-se que ela estava com uma doença degenerativa incurável. A doença avançava rapidamente, em poucos meses, Laura estava sofrendo risco de vida. É nesse momento, que o rouxinol questiona sobre as questões referentes à vida e à morte.

El ruiseñor sabía lo que era la muerte. Había asistido a ella muchas veces en el bosque, y no le tenía miedo porque sabía que era una ley de la vida. Pero esa vez era distinto, porque afectaba al ser que más adoraba, y algo en él se rebeló por primera vez contra esa ley. ¿De qué servía vivir si los seres que más amábamos nos tenían que dejar? (MARTÍN GARZO, 2003, p. 24)

O rouxinol tem uma reflexão filosófica sobre a finitude e brevidade da vida. Logo, ele questiona-se sobre a validade do viver, do existir. Podemos afirmar que, nas narrativas analisadas, o rouxinol é o único personagem que tem reflexões acerca da limitação que os seres

vivos possuem na terra, além de questionar o motivo de continuar vivendo sem aqueles indivíduos que se têm afeto.

Em “El hada que quería ser niña”, a fada era um ser imortal. Portanto, não tinha preocupação com a morte, mesmo que a pessoa que mais amasse, a mãe de Cristina, estivesse envelhecendo. É como se a fada não tivesse conhecimento de que os seres humanos eram mortais.

Nas narrativas de Bojunga apresentadas nessa dissertação, as personagens têm suas trajetórias modificadas pela presença da morte. A reflexão acerca da finitude da vida ou o porquê da existência não ocorre. No caso de *Corda bamba*, por exemplo, a personagem Maria enfrenta os traumas causados pela morte dos pais, contudo, não questiona os motivos do morrer. O mesmo ocorre em *Nós três*, com a personagem Rafaela, que vivencia o assassinato do amigo. Ela não analisa a circunstância da morte, todavia, sabe que sua vida não será mais a mesma após aquele acontecimento. O mais próximo que temos de uma questão filosófica sobre vida e morte na obra de Bojunga ocorre quando Davi, personagem de *Nós três*, admira-se com o fato de que a estátua que está sendo esculpida com seu rosto será mais duradoura que sua própria vida, posto que a pedra é matéria bruta e permanece por muito tempo na natureza.

Por outro lado, de Martín Garzo, o questionamento sobre a importância de viver motiva o rouxinol a buscar uma solução para a enfermidade de Laura. Para isso, ele pede conselhos à coruja, animal mais sábio do bosque. As corujas são conhecidas por serem aves noturnas, ligadas ao misticismo da lua. Entre os astecas, ela é animal símbolo do deus dos infernos, é um avatar da noite e associa-se à morte. Atualmente, em algumas etnias indo-americanas, a coruja é a divindade da morte e guardiã dos cemitérios. Porém, em algumas línguas latinas, designava mulher bonita, sendo substituída, com o tempo, por algo que é de bom agouro. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 293)

La lechuza era la máxima autoridad entre las aves. Vivía en el hueco de una tapia de un iglesia abandonada y era la más sabia del bosque. Cuando algún animal necesitaba saber algo, acudía a ella para preguntarle. Y la lechuza tenía respuesta para todas esas preguntas. Apaciguaba sus disputas, aconsejaba a las madres sobre cómo criar a sus crías y les contaba hermosas historias que alegraban sus corazones. (MARTÍN GARZO, 2003, p.25)

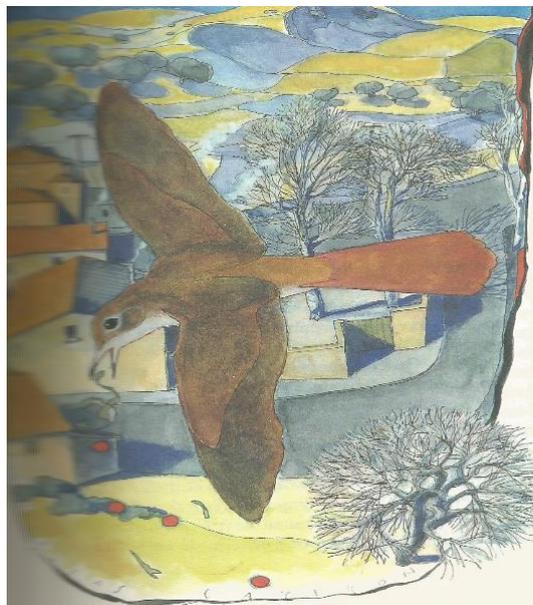
A coruja, nesse sentido, tinha o conhecimento para salvar Laura da morte, sendo, de certa forma, guardiã dos conhecimentos sobre a vida. Nesse momento, a coruja conta ao rouxinol uma história. Há muito tempo, ocorreu uma grave epidemia naquela localidade, diversas crianças estavam morrendo e não se sabia o motivo da morte, muito menos encontrava-

se a cura. Um médico cuidava de seus pacientes e, certa vez, encontrou em seu chapéu uma fruta roxa que exalava um delicioso perfume. Aquela fruta não era conhecida, mas o médico decidiu dar a um de seus pacientes. Mal sabia, que ela possuía sementes que continham um elemento mágico que curava a doença desconhecida.

Y en una de aquellas historias se hablaba de una planta de bayas rojíssimas que tenía el poder de curar. Crescía en lo más alto de una escarpada pared de piedra, en un lugar inaccesible para el hombre, situado en la cordillera del Gran Atlas marroquí, junto a siete cascatas de agua que recibían el nombre de los Siete Velos. (MARTÍN GARZO, 2003, p.25)

Simbolicamente, as frutas denotam abundância e fertilidade, em virtude de suas sementes. O filósofo Guénon comparou a fruta ao ovo do mundo, representando suas origens. Além disso, as frutas caracterizam o desejo do homem pela imortalidade. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 453) Esta última definição, na narrativa de Martín Garzo, reflete a necessidade do médico de pedir aos pássaros mais frutos, pelo fato de não querer que pacientes tão jovens morressem, mesmo que para isso os animais feneçassem. Isso também ocorre quando o rouxinol busca o fruto mágico sabendo dos riscos que corria, pois, seu objetivo era preservar a vida de sua jovem amiga. Sendo assim, há a visão subjacente de que os mais fracos precisam morrer para que os mais fortes sobrevivam, ou os que já viveram bastante devem dar suas vidas aos jovens.

Figura 4 - O rouxinol levando as sementes mágicas



Fonte: (MARTÍN GARZO, 2003, p. 33)

O médico precisava de mais frutas para poder salvar as crianças do povoado, então, como era um dos últimos humanos a falar com os animais, conversou com um pássaro, que sabia onde ficavam aquelas frutas. O médico pediu para que os pássaros buscassem a fruta, porém, mesmo sabendo que os animais morreriam, o médico pediu para que outros pássaros buscassem as frutas para que as crianças fossem salvas. Quando a epidemia terminou, o médico, com vergonha por ter traído os pássaros, recolheu-se para o interior do bosque e nunca mais foi visto.

Eran días muy amargos para él, pues había declarado em el pueblo una epidemia que estava exterminando a los niños. Todos los días veía salir de las casas los cortejos en que se llevaban los pequeños cuerpos a enterrar y se desesperaba por no saber encontrar el remedio para salvarlos, y de tener que asistir una y otra vez a la angustia de los suyos, pues puede que no haya dolor en la tierra comparable al de una madre que pierde a su niño querido. (MARTÍN GARZO, 2003, p.26)

Na história contada pela coruja, temos um questionamento ético-filosófico em relação à morte. Qual vida tem mais importância, a dos humanos ou dos pássaros? O narrador oferece aos animais características de pensamento racional, os pássaros, compadecidos com a situação das crianças, auxiliam o médico a buscar a fruta que salvaria as crianças, mas os mataria. Dessa forma, outras reflexões que podem surgir são: vale tudo para salvar vidas? O médico foi ético ao enganar os pássaros para salvar as crianças da comunidade? Tais inquiuições vão muito além da questão da morte, pois refletem sobre ações humanas acerca da preservação da vida e o quão importante para o homem é a perpetuação de sua espécie, mesmo que para isso ele precise devastar outras.

Entonces, el anciano anunció al pueblo su marcha. Trataron de convencerle de que no lo hiciera, pues le estaban infinitamente agradecidos, pero él, que se alegraba al ver de nuevo en la calle de juegos y la algarabía de los niños, no podía olvidar que para salvarles había tenido que traicionar a los pájaros, y lleno de tristeza y vergüenza se internó en lo más profundo del bosque para no regresar jamás. (MARTÍN GARZO, 2003, p.29)

Tratar de questões ético-filosóficas nas histórias infantojuvenis é uma forma de fazer com que o jovem leitor reflita sobre questões complexas. No caso exposto na narrativa de Martín Garzo, é possível, também, que o leitor se coloque no lugar do médico e avalie a situação, ou que, vislumbre as consequências dos atos do médico e opte por uma ação que considera correta ou não. Conforme Corso e Corso (2011):

Muitos analistas, psicólogos e pedagogos reconhecem que existe um aspecto lúdico significativo envolvido nas histórias, mas elas são muito mais do que isso, as crianças usam as histórias como sistemas para organizar sua vida e seus impasses. Respeitadas as devidas proporções, a literatura infantil é um apoio para a filosofia possível desse momento. (p.22)

A situação exposta também propõe ponderações sobre a forma com que o homem zela pela natureza. Os questionamentos, ao final, são respondidos pelo narrador, que declara sua opinião sobre o ocorrido afirmando que para que alguns vivam é necessário que outros morram. Entretanto, para a dúvida ao final da narrativa: realmente todas as ações são válidas para salvar vidas, uma vez que o médico, após seu feito, com remorso, refugiou-se no bosque e nunca mais foi visto.

Pero había un problema que ninguno de los dos había previsto: aquellas bayas contenían una substancia que, mezclada con la saliva de los pájaros, se transformaba en el más terrible de los venenos. El anciano pudo comprobarlo al día siguiente, cuando, antes de disponerse a visitar las casas de los niños enfermos, vio en el suelo de su laboratorio el cadáver de su amigo. El pico y la garganta del tordo estaban manchados de rojo y enseguida se dio cuenta de que eran las bayas las que le habían causado la muerte. [...]

Y así, mientras los pájaros morían envenenados, los niños empezaban a sanar, pues como sucede a veces en el mundo, y no me preguntéis por qué, para que unos vivan otros tienen que morir, hasta que llegó el día en que la epidemia acabó. (MARTÍN GARZO, 2003, p. 29)

Mesmo tendo sido avisado pela sábia coruja dos perigos que sofreria ao entrar em contato com a fruta milagrosa, o rouxinol decidiu arriscar-se para salvar Laura. Voou durante muito tempo, conseguiu pegar as frutas e com cuidado enrolou-as em folhas, para que não entrasse em contato com seu bico. Quando estava retornando, perto da casa de Laura, um vento forte fez com que algumas frutas caíssem e ele tivesse que pegar com o bico uma delas para levar até Laura. Ao chegar à casa da menina, a janela estava fechada. O rouxinol teve que descer por uma chaminé, porém, um gato o esperava e o atacou, deixando-o gravemente ferido.

A figura do gato representa dois aspectos, bom e mau agouro. No Egito antigo, a figura do gato era venerada, pois simbolizava a deusa Bastet, benfeitora e protetora do homem. Em muitas culturas, os felinos são considerados animais malignos. Este é o caso do Japão, onde alguns creem que os gatos são capazes de matar as mulheres e tomar suas formas. No budismo, o gato é censurado por não ter se comovido com a morte de Buda. Os felinos também podem ser retratados como obscuros e relacionados à morte. Os nias, população da Sumatra, acreditam que os gatos são servos dos infernos, porque auxiliam o guardião do inferno a atirar as almas pecadoras nas águas do tártaro. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 461-463)

Nesse momento da narrativa, a imagem do gato demonstra uma morte que já era anunciada, em razão de o rouxinol já ter entrado em contato com o fruto mágico. A simbologia dual do gato permite interpretar que se não fosse pelo fato de ter machucado o rouxinol, este jamais seria percebido pela enfermeira que levou a fruta até Laura. O gato anuncia a presença

da morte, mas também mostra à enfermeira a salvação da menina. A dor que o rouxinol sente ao ser atacado é inferior à impotência de não poder ajudar sua amiga. Logo, o felino, mesmo tendo matado o pássaro, auxiliou-o em sua missão.

Entonces un enorme gato se abalanzó sobre él y lo atrapó entre sus fauces. El ruiseñor sintió cómo uno de sus afilados colmillos le atravesaba el pecho, causándole un dolor intensísimo. Aún más grande fue el dolor que sintió al saber que había fracasado y que iba a morir antes de poder ayudar a su amiga. Pero el gato, que subió las escaleras llevándolo en su boca, fue sorprendido por la enfermera que cuidaba de Laura cuando se disponía a meterse debajo de una de las camas para darse su festín. (MARTÍN GARZO, 2003, p. 32)

A enfermeira de Laura viu o gato com o pequeno pássaro na boca, afugentou-o, mas em pouco tempo o rouxinol morreu. Ela pegou a fruta que estava no bico do pássaro, levou ao quarto e deixou na escrivaninha. Depois de um tempo, a enfermeira sentiu o forte cheiro da fruta e decidiu dar a Laura, pois pensou que se o pássaro trouxe para a menina deveria ser especial. Quando a enfermeira foi enterrar o rouxinol, o pátio encheu-se de pássaros que levaram o corpo dele embora. Nesse momento, percebe-se que o destino de quem utiliza a fruta mágica para salvar a vida dos seres humanos é a exclusão ou a morte: no caso do médico da história da coruja, houve a exclusão no bosque, uma vez que o remorso por ter traído diversos pássaros e os fadado à morte o consumia. Por outro lado, o rouxinol, mesmo tentando sair ileso do contato com a fruta, acabou fenecendo em sua tentativa.

Pero cuando estaba cavando el pequeño hoyo en la tierra para enterrarlo, el jardín empezó a llenarse de pájaros. Los había de todas las especies: gorriones, tordos, lavanderas y herrerillos, carboneros, palomas, y tantos otros que no conocía, pues enseguida se había corrido por el bosque la noticia de que el ruiseñor había conseguido lo que buscaba, y que después de voltar centenas de quilómetros ahora estaba de regreso llevando las bayas que podían curar a su amiga, y se habían dirigido al jardín para ver lo que sucedía. La enfermera se sorprendió al verlos, y éstos se acercaron al cuerpecito yerto del ruiseñor y, cogiéndolo entre sus picos, levantaron el vuelo em dirección al bosque, porque los pájaros pertenecen al bosque, como las nutrias pertenecen al agua, los camellos al desierto o las gotas de lluvia al agua de los ríos y de los lagos. (MARTÍN GARZO, 2003, p. 35)

Ao retornar ao quarto, a febre de Laura já havia baixado e a menina foi recuperando-se a cada dia, até estar finalmente curada. A enfermeira não contou a história do pássaro e da fruta a ninguém, somente quando Laura estava restabelecida relatou a ela o que acontecera. A menina logo percebeu que o rouxinol havia salvado sua vida e ficou muito feliz. Com quinze anos, Laura descobriu sua paixão pela música, aos dezoito anos, já era uma famosa cantora de ópera. A jovem não cantava para ganhar dinheiro, mas para aproximar-se do rouxinol, enquanto cantava, estava com ele.

El amor es más fuerte que la muerte, decía una e otra vez ese canto. Laura cerraba los ojos y sentía que el ruiseñor la acompañaba mientras cantaba. No es tan difícil de entender, ya que cuando dos seres se han querido de verdad nada, ni la misma muerte, puede separarlos completamente. (MARTÍN GARZO, 2003, p. 38)

As narrativas de Martín Garzo analisadas nesta dissertação demonstram, por meio de elementos místicos e fantásticos próximos às histórias da tradição oral, valores como a amizade e o amor. Ao contrário dos contos de fadas tradicionais, não tem a questão do final feliz, em virtude de não trazer a realização plena de seus personagens. No caso de “El vuelo del ruiseñor”, Laura consegue a cura para sua grave doença, todavia, seu melhor amigo, ao auxiliá-la, morre. Em “El hada que quería ser niña”, a fada descobre o amor familiar ao lado da mãe de Cristina, porém, quando esta morre, a fada perde a memória e jamais pôde relembrar os melhores anos que vivera. Martín Garzo demonstra por meio dessas duas narrativas que a morte é inevitável, mas que também pode ser fator de transformação.

3.3. *CORDA BAMBA* – A MORTE COMO EVENTO TRAUMÁTICO

Lygia Bojunga também aborda a questão da morte de maneira simbólica. Enquanto Martín Garzo recria lugares, bosques, envolve componentes dos contos clássicos e reinventa personagens fantásticos, Bojunga utiliza o ambiente urbano e elementos do cotidiano. Mesmo assim, ao retratar a morte, o simbólico está entrelaçado na narrativa da autora.

Uma das obras que versa sobre a temática da morte é *Corda bamba*, publicada originalmente em 1979, é considerada uma das narrativas com temática mais real da autora. Sendo este seu quinto livro publicado, é o primeiro a não ter animais que participam das ações do enredo, somente humanos responsáveis por seus atos.

A personagem central da trama é Maria, uma menina de dez anos que sofre uma reviravolta em sua vida, quando seus pais, Marcelo e Márcia, sofrem um acidente no trapézio do circo em que trabalhavam e morrem. A morte dos pais acarreta um profundo trauma na menina, ela presencia o incidente que ceifa a vida dos seus progenitores e, a partir daquele momento, suas lembranças sobre o que ocorreu são apagadas e a menina não consegue relembrar o que aconteceu. Depois de presenciar o fato, a criança dormiu durante dois dias inteiros e, ao acordar, além de ter amnésia, deixou de ser alegre e comunicativa, expressando apenas o necessário.

A narrativa inicia um mês após a morte dos pais da menina. Ela muda para a casa de sua avó, Dona Maria Cecília Mendonça de Melo. Contudo, o maior desejo da criança era permanecer no circo com seus amigos Foguinho e Barbuda. Ambos trabalhavam no circo e eram muito amigos dos pais de Maria. Todavia, a avó desejava um outro destino para a neta: uma vida longe do circo. Conseqüentemente, a avó projetava na neta o futuro que desejava para sua filha Márcia, que acabou se apaixonando por um rapaz, Marcelo, que pintava o prédio, e fugiu com ele para realizar o sonho de serem grandes equilibristas.

Na casa de Dona Maria Cecília Mendonça também residiam seu terceiro esposo Pedro e, provisoriamente, o neto de Pedro, Quico, um menino de cinco anos que logo se afeioou à Maria, a ponto de ambos tornarem-se amigos e confidentes. A mudança não foi fácil para a menina, nos primeiros dias ela ficava olhando pela janela do quarto. Ela morava no nono andar de um prédio e a janela dava para os fundos, para as janelas de outros prédios. Nestas horas de observação, ela percebeu que tinha uma janela no prédio em frente ao seu que era diferente, com o formato de um arco, e ficou com muita vontade de conhecer o que tinha por trás daquela janela.

Figura 5 - Maria e o arco



Fonte: (BOJUNGA, 2009, p. 2)

Em relação às mudanças pelas quais a protagonista estava passando, chama a atenção a questão da escola. Maria estava atrasada em relação à idade-série, uma vez que a mãe da menina ensinava no circo tudo aquilo que ela precisava saber. Sua avó decidiu que ela teria aulas particulares para poder fazer as provas e entrar na quarta série. A criança tem aulas particulares com Dona Eunice, uma professora bastante tradicional que lecionava sempre com um cachorro

a seus pés. Maria tinha pânico do cachorro, porque ele rosnava e latia sempre que a menina mexia os pés. Isto dificultava o aprendizado da menina, pois a criança não conseguia se concentrar naquilo que era explicado pela professora.

Após algum tempo da mudança, Quico, que dormia no mesmo quarto que Maria, acordou no meio da madrugada e viu que a menina estava fazendo equilíbri­smo da janela do quarto de ambos até o outro prédio que tinha a janela diferente. O menino não sabia se estava sonhando se o que via realmente estava acontecendo, tanto que adormeceu. Nesse meio tempo, Maria narra a aventura que fez: com a corda que ganhou de Pedro, atirou seu arco no prédio vizinho e fez equilíbri­smo até o outro prédio. No início, a menina sentiu medo, mas com o tempo começou a ter uma sensação de liberdade que até então não tinha sentido. Ao chegar ao outro lado, na janela diferente, Maria encontrou um local com um corredor extenso e com seis portas fechadas. Cada porta tinha uma cor diferente. Pela manhã, antes de todos acordarem, a menina fazia equilíbri­smo em sua corda bamba de um prédio a outro e cada vez abria uma porta diferente, na seguinte ordem de cores: branca, vermelha, amarela, vermelha, cinzenta, incolor, azul, vermelha, azul, vermelha e multicolor.

- a) **Porta branca** – a primeira porta aberta por Maria mostra Márcia e Dona Maria Cecília discutindo, a mãe de Maria pede para namorar com Marcelo, Dona M^a Cecília não aceita porque o rapaz é pobre e não pode dar as mesmas condições de vida e conforto que Márcia tem. Dona Maria Cecília oferece a Marcelo uma quantia em dinheiro exorbitante que para ele saia da vida de sua filha, mas o rapaz não aceita e o casal foge.
- b) **Porta vermelha** – esta porta não abre, mas Maria consegue ouvir seus pais, ainda jovens, conversando sobre voltarem ao circo. Marcelo tinha abandonado o sonho de ser equilibrista por não conseguir realizar o número de equilíbri­smo sem a rede de proteção. A menina ouve Márcia falar para o namorado que eles voltassem ao circo, que ela iria ajudá-lo a perder o medo e que também iria ser equilibrista.
- c) **Porta amarela** – esta porta traz um cenário diferente: um imenso barco de papel navegando no mar. Dentro do barco estão os pais de Maria, a menina vê um fragmento da cena de sua concepção. Em seguida ocorre um salto temporal e Márcia está grávida. Em seguida, Maria observa seus pais segurando um bebê, o casal percebe que eles lhe deram uma vida. A menina tem uma epifania ao perceber que ela tem uma vida “toda dela” que foi oferecida por seus pais.
- d) **Porta vermelha** – esta porta permanece fechada. Maria consegue ouvir seus pais comemorando a conclusão de Márcia no curso de equilíbri­smo.

- e) **Porta cinzenta** – a cena ocorre no camarim do circo, Maria está com quatro anos e brinca sozinha com um barquinho de papel feito por seu pai. De repente, aparece Dona Maria Cecília com muitos brinquedos, a menina fica fascinada, porque nunca tinha visto tantos objetos diferentes e brilhantes. A avó conquista a menina e a sequestra.
- f) **Porta sem cor** – Maria está em seu aniversário de sete anos. Já faz três anos que está em posse de sua avó, sem ao menos poder ver seus pais. Na festa de aniversário estão somente a menina e sua avó, há uma mesa enfeitada e cheia de doces, presentes de todos os tamanhos, cores e tipos. Dois cachorros enormes ficavam aos pés da menina e a qualquer movimento súbito latiam para alertar Dona Maria Cecília. A avó da menina mentia para a neta dizendo que seus pais tinham dado a neta a ela, porque não tinham tempo para cuidá-la. Maria ganhou um presente inusitado da avó, uma contadora de histórias. A menina ficou abismada porque não sabia que gente poderia ser dada de presente. A contadora de história, chamada de Velha da História, era uma senhora muito pobre, mãe de vários filhos, mas cada um tinha ido para um lado e com a morte do marido ela ficou sozinha e sem renda. Sem ter como se sustentar, começou a viver na rua contando histórias por migalhas e moedas. Dona Maria Cecília comprou-lhe pelo preço de ter onde dormir e comida até enjoar. A senhora da história contou algumas histórias para a criança, mas estava interessada em comer, tamanha era sua fome. Quando começou a comer não parou mais e acabou falecendo de tanto comer, com uma coxinha de galinha nas mãos.
- g) **Porta azul** – esta porta traz o momento em que Márcia encontra sua filha Maria e obriga sua mãe a devolver a menina. Juntamente com seus pais, a criança pede para que eles ensinem equilíbrio a ela, já que o circo pagaria muito mais por três equilibristas do que por dois. Marcelo e Márcia aceitam a proposta da filha pela empolgação da menina e também porque contraíram muitas dívidas nos três anos em que procuraram pela criança.
- h) **Porta vermelha** – finalmente a porta está aberta, Maria vê Barbuda e Foguinho tentando convencer Marcelo e Márcia a não fazerem o número de malabarismo sem as redes de proteção, porém, ambos justificam que estão com muitas dívidas e precisam receber mais do circo. Maria sabia o que aconteceria com os pais logo que entrassem no picadeiro, tentou sair da sala com a porta vermelha, mas ela estava trancada. Neste momento, ela revê o acidente que matou seus pais.
- i) **Porta multicolor** – nesta porta não há um cenário, somente um quarto branco e vazio. Neste quarto Maria ia fazendo a sua história, montando o seu futuro e projetando os

acontecimentos que ocorreriam com ela. Depois dessa porta outras mais começaram a surgir, todas com salas vazias, nelas a menina ia colocando o que queria ser, conhecer e viver.

Figura 6 - Maria fazendo equilibristismo de um prédio a outro



Fonte: (BOJUNGA, 2009, p. 93)

A trama desenvolvida por Bojunga é repleta de simbolismos, como a redescoberta de si de uma menina marcada pelos traumas do sequestro que sofreu e a morte dos pais. Sandroni (1987) ressalta:

Corda bamba é a história da viagem de Maria para dentro de si mesma. É a investigação e recomposição dentro de seu interior. Filha de equilibristas de circo, equilibrista ela mesma, estica uma corda entre a janela de seu quarto e a do apartamento vizinho que fica em frente, ponte que a leva ao fundo de si mesma, lá onde estão guardados todos os mistérios dos quais ela não consegue se lembrar. E uma a uma vai abrindo as portas e enxergando cenas passadas, reconstruindo fatos e clareando sombras. (p.86)

O fato de a personagem principal ser uma criança em (re)construção de si mesma é que torna essa obra tão importante para o leitor infantojuvenil. É necessário lembrar que durante muito tempo as histórias destinadas ao público infantojuvenil não tinham crianças e jovens como protagonistas, mas temas que giravam em torno de acontecimentos com personagens do universo adulto.

Bojunga quebra esse paradigma ao trazer à tona as emoções e sentimentos de uma menina de 10 anos, que sofreu traumas e precisa lidar com eles sozinha. Khéde (1986) frisa que

“a criança, ao se ver simbolizada no mundo ficcional, pode estabelecer o confronto entre a sua vivência (a partir do herói) e a vivência dos adultos, situação que revoluciona a concepção do gênero.” (p.40)

A personagem Maria representa não só a superação e a busca do eu, mas a força da criança ao tentar encontrar a própria identidade e reconstruir a si própria, mesmo que metaforicamente.

Os outros personagens da trama também cumprem papel essencial: Marcelo e Márcia representam a força do amor, pois abandonam tudo para ficarem juntos e realizar o sonho de viver de arte, mesmo com todas as dificuldades. Foguinho e Barbuda simbolizam a amizade sincera e sem interesse. Além de configurarem a alegria nas coisas simples e cotidianas, bem como a fuga da sociedade das aparências, uma vez que Foguinho ama a esposa mesmo ela sendo diferente de um padrão de beleza convencionalmente socialmente.

Quico caracteriza a inocência e curiosidade da criança e por este motivo é a primeira pessoa com qual Maria se abre e faz o pacto de que os segredos de ambos permaneceriam somente com eles. Por isso, Quico, mesmo sabendo que o equilíbrio que Maria fazia de um prédio ao outro era extremamente perigoso, não contava a ninguém e tornou-se cúmplice das aventuras da menina.

A avó de Maria representa a autoridade, tanto que o narrador faz questão de repetir seu nome completo, o que não faz com os outros personagens, a fim de demonstrar a superioridade hierárquico-financeira da matriarca. Dona Maria Cecília acreditava que o dinheiro poderia comprar as pessoas, tanto que comprou seus dois primeiros maridos. O terceiro, Pedro, casou com ela sem interesse, mas os dois viviam brigando porque ela queria mandar no próprio companheiro e ele acreditava que um relacionamento era feito de cumplicidade.

A matriarca também demonstrava sua autoridade na relação com a filha: decidia tudo o que Márcia deveria fazer, até mesmo com quem deveria casar. Quando Marcelo pediu para namorar com sua primogênita, Dona Maria decidiu que compraria o rapaz e ofereceu dinheiro para ele abandonar sua filha, pois acreditava que sua profissão, pintor, não era digna para a classe econômica à qual pertenciam. Para ela era mais importante o que se tinha ou a profissão que exercia do que o que o indivíduo realmente era como ser humano. Outra demonstração de autoridade da personagem ocorre no sequestro da neta, a avó leva muitos presentes ao circo e

oferece à criança, que, encantada, segue a avó sem saber que estava sendo sequestrada e levada para longe dos pais.

Dona Maria Cecília é tão obcecada pelo poder que compra como presente de aniversário de sete anos de sua neta uma senhora pobre, em troca de casa e comida à vontade. A neta acha a situação tão absurda que questiona “ – Mas, vó, gente se compra?” (BOJUNGA, 2009, p. 109). No momento em que A Velha da História conta a própria história para Maria, a menina percebe que existem pessoas tão pobres que se submetem a situações como a criada por sua avó. O desfecho não poderia ser mais traumático: a senhora morre de tanto comer.

A menina estava cada vez mais impressionada: não sabia que barriga de gente era assim tão funda.
A velha se debruçou, pegou a coxinha, caiu sentada, ficou sem se mexer.
A menina também sem se mexer. Esperando. Esperando. Esperando. De repente, correu:
- Ei!
Os cachorros se assustaram; correram também. A menina sacudiu a velha:
- Ei! Ei!
E a velha parada, o olho arregalado; a mão agarrando forte a coxinha de galinha. (BOJUNGA, 2009, p. 119)

Assim, Maria tem consciência da relação de classes que divide as pessoas entre aquelas que sofrerão por não terem nem como sustentar os filhos e comer e aquelas que têm tanto dinheiro que podem comprar até mesmo pessoas. Outra marca de autoritarismo presente na obra apresenta-se na figura de Dona Eunice, professora de reforço de Maria, pois a metodologia utilizada por ela frisava as fraquezas da menina e não havia reforço positivo da aprendizagem, além da rispidez com que a professora tratava a menina.

Quando Dona Eunice sacudia o braço daquele jeito é porque estava meio sem paciência, era melhor escrever logo uma coisa, mas o quê? Uma coisa qualquer, depressa, correndo. Escreveu: vai ver estava tudo errado. Dona Eunice foi dizendo:
- Certo. Certo. Certo. Esse aqui tá errado!
Maria pegou o lápis.
- Não, não, não!
Que tanto não-não era aquele?
- Não risca, Maria! Eu já disse que não se risca caderno. Fica uma coisa feia, suja. E não tem nada pior que sujeira. Usa borracha. (BOJUNGA, 2009, p. 56/57)

A professora sempre dava aulas com um cachorro enorme aos pés, era só a professora sentar que o cachorro ia para baixo da mesa e Dona Eunice colocava os pés em cima dele. Maria tinha muito medo de cachorros, justamente pelo fato de que, quando foi sequestrada pela avó, dois cães ficavam como guardas da menina, avisando qualquer movimento brusco. Nas aulas, se Maria se mexia, o cachorro latia e ameaçava morder a menina. A professora ficava chateada com o medo que a criança tinha e a xingava. Maria ficava imóvel e suas pernas amorteciam, a dor era tanta, que ela não conseguia prestar atenção nas aulas.

Em uma perspectiva simbólica, a imagem do cão, de acordo com o Dicionário de Símbolos, está ligada diretamente a Anúbis – que representa o guia dos mortos e moribundos-, os infernos e o mundo subterrâneo: “A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de psicopompo, isto é, guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT. 1998. p. 176). Nas mais variadas culturas, o cão tem diversas missões, seja para guiar o homem no seu destino espiritual, seja como portal de comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos.

 Maria se debruçou no caderno. Foi espichado a perna. Bem devagarinho. Já estava quase tocando no cachorro quando bateu um medo danado: e se ele estava passando muito bem obrigado e mordida ela? Encolheu de novo a perna. Já não estava mais aguentando a dormência. Devagar, para não dar na vista, foi virando o corpo pra poder sentar em cima da perna. Dona Eunice percebeu:

 - Senta direito, Maria, assim você acaba com problema de coluna. Bota o caderno numa posição melhor pra escrever. Isso, assim. (BOJUNGA, 2009. p. 60)

Para o romance *Corda bamba*, a figura do cachorro estampa a repressão e a privação da liberdade, pois, primeiramente, os cães eram o alerta de todos os movimentos da menina para que ela não fugisse do cativo da avó. Em um segundo momento, nas aulas de reforço na casa da professora, o cão evidencia o trauma sofrido pela menina no sequestro e também salienta a figura repressora da professora.

Devemos lembrar que *Corda bamba* foi produzido em plena Ditadura Militar nacional (de 1964 a 1985), que teve caráter autoritário e abusivo. Dessa forma, mostrar figuras opressoras e tiranas era uma maneira de demonstrar uma realidade política latente. Tais problemáticas não estavam distantes dos jovens da época: as crianças eram separadas dos pais que iam contra a ditadura, muitas pessoas morriam ao lutar e protestar contra o sistema ditatorial, diversas famílias foram divididas e destruídas por serem oposição ao governo. Ao trazer estes elementos, Bojunga possibilitava às crianças e jovens compreenderem através da ficção certos acontecimentos presentes na sociedade.

Além disso, a questão do duplo destinatário torna-se importante nessa obra, pois os adultos também tinham acesso a ela, tanto pais, no momento da compra da obra ou mediação da leitura, como professores, que também intermediavam atividades aos seus alunos. Sendo assim, é uma forma da autora ultrapassar os limites de censura impostos pela ditadura, dado que poderia falar nas entrelinhas da narrativa sobre um problema que assolava a todos.

Em relação à personagem central, seu eu estava totalmente fragmentado e para reconstruir suas memórias após a amnésia, precisou equilibrar as próprias emoções. Khéde

(1986) afirma que “um personagem poderá se apresentar fragmentariamente porque apresenta crise de identidade, a busca de um novo papel social ou o desconcerto diante de valores velhos e novos que lhe parecem igualmente válidos”.

Para que Maria redescubra sua história, é necessário que lembre de todos os fatos esquecidos de sua vida, somente assim poderá encontrar a si mesma e transformar o presente. Para este fim, a autora utiliza o recurso narrativo de contar uma história dentro da história, por meio da qual Maria atravessa o prédio que mora até o outro lado da rua por meio do equilíbriço, encontrando lá portas que correspondem a momentos importantes em sua vida que devem ser lembrados. De acordo com Santos (2007):

Corda Bamba, como já foi dito, é uma obra que explora o imaginário em toda a sua potencialidade, pois, através dele, a personagem Maria reconstitui e reconstrói a sua vida, começando pelo romance de seus pais. O imaginário nessa novela juvenil não é um mero adereço, pois exerce uma funcionalidade, o conhecimento, o entendimento dos fatos e da maneira de ser das pessoas, para que assim Maria possa reconhecer a si mesma. Na verdade, a personagem percorre os meandros do imaginário que transfere, íntegra e flui para o real na busca de sua identidade. (p.7)

Maria entra em contato duas vezes com a morte: quando a Velha da História morre e com o falecimento de seus pais. Podemos dizer que estes acontecimentos marcaram a vida da criança. O primeiro acontecimento traumático marca a consciência da diferença de classes. Na segunda situação, o falecimento dos pais da menina provoca grandes transformações em sua vida: a amnésia, a separação dos amigos e do sonho de ser artista de circo e a mudança para a casa da avó. A morte deixa de ser um acontecimento simples da vida, mas a porta de entrada para o autodescobrimento.

Um dos caminhos que Maria encontra para recobrar sua memória é seguir os passos de seus pais e praticar o equilíbriço, em uma atitude praticamente suicida de um prédio a outro no nono andar, sem redes de proteção. Em uma concepção simbólica, a corda representa a ascensão, o meio, bem como o desejo de subir a um patamar acima, elevado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p. 285). É o que deseja Maria, buscar a si mesma mediante a reconstrução das suas memórias, para isto, utiliza a técnica que aprendeu com seus pais para ir a outro prédio, acessar as portas que a levam ao conhecimento de seu próprio eu.

As portas representam um ambiente de passagem entre dois locais, são também um convite ao desconhecido e a aventura. Além disso representam a passagem de um estado a outro, por este motivo, estão envoltas em mistério (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p. 734/735). As portas pelas quais Maria precisa passar estão relacionadas com momentos que

fazem parte de sua história. Por meio delas, a menina vislumbra seu passado e os acontecimentos que marcaram a vida amorosa de seus pais, como também aqueles que a traumatizaram profundamente: como o sequestro que sofreu aos quatro anos, a morte da Velha da História e o acidente fatal de seus pais.

Outros fatores importantes a serem considerados, são as cores das portas que a menina precisa abrir: branca, vermelha, amarela, cinzenta, incolor, azul e furta-cor. As cores das portas sugerem o que está por trás delas, o que Maria verá a seguir sobre sua própria história. A cor branca significa a ausência ou a soma das cores, corresponde a passagem e as mutações do ser, da revelação e da graça, está na linha de oposição entre morte e renascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p.141/142).

Por esse motivo, a porta branca traz para Maria a verdade sobre a não aceitação do namoro dos pais por sua avó e a solução encontrada pelo casal, a fuga para ficarem juntos. Neste sentido, dois opostos encontram-se: Márcia, representando a riqueza, e Marcelo, a pobreza. A união destes dessemelhantes resulta o abandono da antiga vida para o início de um novo ciclo, que culminará com o nascimento da personagem central, Maria.

Olhou pra porta branca, será que estava trancada também? Foi andando devagar pra ver se o medo ia passando; experimentou a maçaneta de leve; tomou um bruto susto quando viu a porta abrir.
Era um quarto enorme; prata, espelho e cristal por todo lado; armário de porta aberta com tanta roupa lá dentro que não dava nem pra contar; e um tapete grosso assim. Maria foi entrando, achando um bocado gostoso sentir o pé afundar; só parou quando viu os retratos na parede. (BOJUNGA, 2009. p. 81)

A porta vermelha apresenta-se como um mistério, pois a menina tenta abri-la diversas vezes, sem sucesso, contudo consegue ouvir o que acontece atrás dela. Esta é a última porta a ser aberta. O vermelho desvela o princípio fundamental, a vida, bem como os mistérios que a rodeiam, representa o ventre – local onde morte e vida intercalam-se (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p. 944).

Logo, essa é uma das portas mais importantes a ser desvendada pela menina, uma vez que é mediante ela que Maria escuta o plano de sua mãe em ser equilibrista. Após ouve o sonho ser realizado e, por fim, visualiza a tragédia que acometeu seus pais e a fez sofrer de amnésia. A porta vermelha configura o momento mais doloroso da vida da criança, a morte dos pais, contudo é a partir deste descobrimento que Maria recobra sua memória e tem o controle de sua própria vida.

De repente, Maria começou a lembrar do resto todo. Correu pro corredor, jurava! Era capaz de jurar que a porta vermelha não estava mais trancada. A afobação foi tão grande, que foi até maior que o medo, e Maria nem parou para escutar: meteu a mão na maçaneta: dito e feito, a porta vermelha abriu e Maria deu de cara com Márcia, Marcelo, Barbuda e Foguinho. Estavam discutindo, Márcia falava depressa:

- Não dá mais tempo de mudar nada: já fizemos o acordo, o espetáculo vai começar. [...] o arco de cor se embaraça no amarelo; cai. Márcia falseia o pé, o corpo vira, o pai quer pegar um braço, um cabelo, um resto dela, mas tudo escapa, ela já vem vindo, ele se vira todo, já vem também, o tambor parou, ninguém diz ai, só tem silêncio, que depressa gente cai!!! (BOJUNGA, 2009. p. 132/133)

A cor amarela é a mais ardente das cores, justamente por ser intensa, violenta, extravagante, sendo muitas vezes considerada a cor da eternidade e da terra fértil (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p. 40/41). A porta amarela é a segunda a ser aberta por Maria, é neste momento que ela vê o momento de sua concepção, em seguida ocorre um salto no tempo e sua mãe aparece grávida. Logo após, a menina, recém-nascida, aparece nos braços dos pais e ela percebe que tem uma vida inteira pela frente, pronta para ser desvendada e desbravada.

Deitaram a criança no fundo do barco; se inclinaram para dar um presente pra ela. Maria ficou na ponta do pé, louca para ver tudo. Riu de contente: eles estão me dando uma vida de presente!

[...]

Maria ficou parada olhando. Devagarinho, um medo foi chegando: eles estavam indo embora, a vida agora era dela; mas quanta coisa numa vida! Um presente assim tão grande, será que... será que ela ia saber carregar? (BOJUNGA, 2009. p. 92/93)

É a partir do momento que Maria percebe a importância do “presente” (a vida) que seus pais lhe deram. A menina demonstra-se tão impactada com a descoberta que fica alguns dias sem explorar a corda bamba e adentrar no corredor repleto de portas coloridas. Até que finalmente decide voltar ao prédio do outro lado da rua e abrir todas as portas que conseguisse.

Dessa vez, a porta a ser aberta era a cinzenta. A cor cinza descreve aquilo que restou após a combustão, em uma visão antropocêntrica, simboliza o cadáver e o resíduo do corpo após de extinta a vida. Além disso, expressa uma grande dor e também pode ser considerada a cor do luto (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998. p.247). É nesta porta que Maria revê sua infância dismantelar-se, quando sua avó a sequestra com quatro anos, é a partir deste momento que a menina fica longe dos pais por três anos. Quando questiona a avó sobre o porquê de estar afastada dos pais, a desculpa que recebe é de que eles não tinham tempo de cuidá-la e deram-na. Isso provoca, de certa forma, na menina o sentimento de abandono, além disso, a avó é extremamente protetora, ao ponto de sufocar a menina. É como se nesta fase Maria estivesse ausente em sua própria vida, pois a vida que adorava tanto ao lado dos pais no circo e na corda bamba havia sido substituída por outra que ela não havia idealizado. Tanto que quando sofre

amnésia é um dos acontecimentos que fica escondido em seu subconsciente juntamente com outras situações traumáticas.

Mas aí começou a ouvir – fraquinho – gente batendo palma, banda tocando, assobio, barulho de elefante e leão. O barulho vinha da porta cinzenta. Andou pra porta sentindo o cheiro do circo e uma alegria danada de ver o barulho chegando, chegando. Mas quando ia abrindo a porta o barulho parou. (BOJUNGA, 2009. p. 95)

A sexta porta a ser aberta era diferente das outras, pois não tinha cor. Nesta porta a menina tem o primeiro contato direto com a morte, quando em seu aniversário de sete anos, sua avó a presenteia com uma senhora contadora de histórias. Maria também tem contato com as diferenças de classe social e como isto influencia na qualidade de vidas das pessoas e as torna diferentes umas das outras em uma perspectiva social. A pobreza econômica e a falta de oportunidades da Velha da História eram tantas que ela acabou indo para as ruas e foi comprada por Dona Maria Cecília, em troca de casa e comida. Entretanto, a comida no aniversário era tão farta e a fome da senhora tão grande que ela acabou morrendo. Já que cada cor tem uma simbologia e representa algo, o fato da porta não estar representada por nenhuma cor indica o quanto traumático foi o episódio para a menina, porque foi seu primeiro contato direto com a morte.

Foi andando meio tonta, em vez de voltar pra janela, caminhou lá pro fim do corredor. De repente, viu uma porta encostada; parou. Não estava mais com coragem de abrir porta nenhuma, mas a porta só estava encostada, só estava..., acabou não resistindo e empurrou ela com o dedo. (BOJUNGA, 2009. p. 100)

A porta seguinte, de cor azul, traz o momento em que a menina foi localizada por sua mãe, voltando ao seio familiar. A alegria da família reunida é imensa grande e o reencontro é capaz de curar toda a tristeza da separação que durou três anos. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1998), “o azul é a mais profunda das cores: nele o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante uma perpétua fuga da cor”. Também é nesta porta que Maria decide seguir e aprender o ofício dos pais, para estarem juntos em todos os momentos.

Pulou para o corredor. Mas chovia tanto lá dentro que só dava pra ver a primeira porta: azul. Bateu o medo que sempre batia na hora de abrir uma porta. Mas Maria abriu entrou; e lá dentro a chuva apertou. Maria viu Márcia chegando de um lado, viu Dona Maria Cecília segurando a Menina; a Menina puxando, puxando o braço e correndo; entrando no abraço de Márcia; o abraço se fechando, apertando. (BOJUNGA, 2009. p. 125)

A última porta abre para uma sala branca, onde ela pode organizar suas ideias, planejar seu futuro e criar novas e infinitas possibilidades para suas vivências e experiências. A porta

não tinha uma cor definida, mas estava cheia de pinceladas de diversas cores, o que representa que a partir daquele momento a menina estava apta a fazer suas próprias escolhas e modificar sua história, que seus traumas haviam tomado novas dimensões e que ela poderia dar quantos passos quisesse em busca de novos horizontes.

Era uma porta diferente de tamanho e de feito, diferente de pintura também: parecia que estavam experimentando cor: tinha uma porção de pinceladas, cada uma de uma tinta.

Maria abriu a porta bem de leve e bem devagar. Mas sem medo.

Era um quarto vazio.

Maria fechou a porta e ficou muito tempo ali parada, no meio de coisa nenhuma. (BOJUNGA, 2009, p. 140)

O caminho pelo qual Maria trilha para recuperar suas memórias é árduo e doloroso, mas demonstra a necessidade e o interesse da menina em desvencilhar-se das amarras do passado e buscar novos horizontes.

Nesse sentido, podemos perceber que três fatores foram extremamente traumáticos para a menina: o sequestro e a fase em que estava em posse de sua avó, o falecimento da Velha da História e a morte de seus pais. A amnésia que sofre é uma forma de proteção dos sentimentos, a perda da memória configura o ponto máximo da dor e o fato de não lembrar faz com que a menina amenize o que sente.

Podemos inferir que as mortes presenciadas pela menina influenciaram substancialmente o seu eu: com a Velha da História a menina descobriu que a situação econômica influencia a maneira de viver das pessoas em sociedade, que existem classes diferentes, que enquanto uns têm mais, outros têm menos. A menina sentiu-se culpada por ter muito em sua festa de aniversário, desde comida a brinquedos, enquanto outros, como a contadora de histórias nada possuem e vivem à mercê da miséria e de pessoas poderosas que podem comprá-los por qualquer valor.

Em relação aos seus pais, Maria sente-se responsabilizada por seus pais estarem arriscando a vida para pagar as dívidas que contraíram para encontrá-la. Além disso, a menina não estava participando com os pais do espetáculo como faziam sempre. Segundo Paulo Endo (2013):

A experiência da perda não nega que, longe da melancolia, o sujeito que perdeu não esquece e que os novos e inéditos objetos escolhidos com hospitalidade e interesse verdadeiro não são substitutos daqueles outros acolhidos com hospitalidade e interesse verdadeiro, não são substitutos daqueles que se foram, se perderam ou que o próprio sujeito admitiu perder. (p.46)

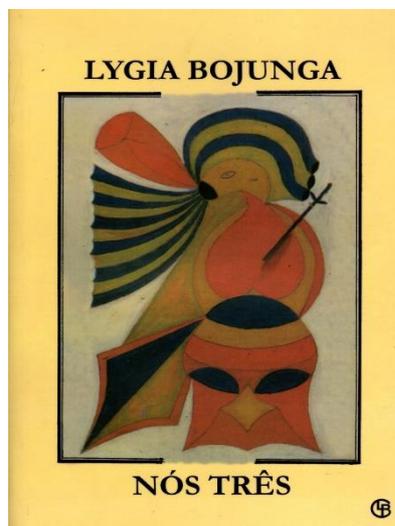
O trauma, transfigurado em amnésia, advém da culpa que Maria sente por ainda estar viva. Por este motivo, a menina segue os mesmos passos dos pais ao arriscar-se na corda bamba de um prédio a outro, no nono andar, sem nenhuma proteção. A criança faz isso porque necessita, de alguma forma, ir ao encontro de suas memórias esquecidas.

Podemos concluir que a corda bamba, na verdade, é o meio que leva Maria ao seu eu mais íntimo. Não sabemos ao certo se ela realmente praticava o equilibrismo, uma vez que era realizado pela manhã e poderia estar ocorrendo na esfera do subconsciente. Ao equilibrar-se na corda bamba, tencionando chegar à janela desconhecida e ao corredor repleto de portas coloridas, Maria equilibra suas próprias emoções em busca de sua memória e compreensão dos fatos traumáticos que transformaram sua história.

3.4. A MORTE POR ASSASSINATO EM *NÓS TRÊS*

Em *Corda bamba*, a temática morte causa traumas na vida da personagem central, que necessita redescobrir-se, reelaborando o evento traumático, a fim de reintegrá-lo em sua vida de forma saudável. Já na obra *Nós três*, publicada em 1987, a autora explora a questão da morte por assassinato. Uma menina, chamada Rafaela, presencia o homicídio de seu amigo.

Figura 7 - Capa da edição de 2006



Fonte: (BOJUNGA, 2006)

Um fator a ser ponderado nas quatro narrativas, é que todas as personagens que estão relacionadas com a morte são crianças. Simbolicamente, as crianças representam a inocência, a falta de pecado, são simples e de espontaneidade natural, não possuem pensamentos dissimulados (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 302). Por esse fato, as personagens infantis podem ter sido escolhidas, pois não teriam concepções sobre a morte, sendo suas primeiras experiências com essa situação. Assim, agem de maneira natural em relação aos fatos e são capazes de se reinventar após os eventos traumáticos, como é o caso de Laura, de “El vuelo del ruiseñor”, que passa pelo falecimento da mãe, as mudanças que isso traz e também pela própria enfermidade, que quase levou-a à morte.

Em *Corda bamba*, Maria presencia a morte dos pais e da Velha da História, mas, mesmo após esses eventos traumáticos, consegue se reinventar para criar sua própria história. Rafaela, de *Nós três*, presencia o assassinato passionai do melhor amigo e, com os efeitos do trauma, guarda segredo sobre o ocorrido e auxilia na ocultação da arma do crime.

Em “El hada que quería ser niña”, uma criança morre para que a fada possa ocupar seu corpo e sua vida. De certa forma, a fada via o mundo pelo viés de uma criança. Notamos que a escolha dos narradores por personagens infantis realmente reflete no fato da inocência com que podem vivenciar temas complexos, sobretudo, pela questão de se restabelecerem emocionalmente e, com os traumas vividos, poderem, de uma forma rápida nas narrativas, enfrentarem seus problemas pessoais.

Em *Nós três*, a protagonista Rafaela foi passar férias em uma praia remota com a amiga de infância de sua mãe, Mariana. Tudo corria muito bem, Mariana era escultora e passava os dias trabalhando. As duas pouco saíam, porém, conversavam com um velho pescador conhecedor de muitas histórias. Uma dessas histórias referia-se à morte e era, inclusive, a narrativa que mais impressionou Mariana. O pescador contou que a morte andava a cavalo por aquela localidade e que gostava de uma folhagem rasteira, que dava uma flor azul. Esta flor era a favorita da morte e toda vez que a via, a morte parava para recolher. Quando isso acontecia, um vento era sentido por quem estivesse no local.

Em uma análise simbólica, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998):

A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. [...] a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. [...] Mas é também a introdutora dos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é revelação

e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. (p.621)

A morte, nessa perspectiva, é mais do que o fenecimento do corpo, mas passa por questões gerais. No caso da narrativa em questão, não apenas aborda a morte de um indivíduo. Representa também o crescimento de Rafaela, que nunca mais será a mesma após presenciar o homicídio, a quebra de amizade entre a menina e Mariana e a perda das habilidades artísticas da escultora.

No mesmo momento em que ouvia a história do pescador, a menina encantava-se com a flor azul, a tal ponto de não perceber que naquele momento estava sendo observada por um homem, Davi, que se tornaria seu melhor amigo e que seria assassinado por Mariana. A flor representa a passividade, as virtudes da alma e da perfeição espiritual, identifica-se ao simbolismo da infância; para os celtas, a flor é representada instabilidade; para os mexicanos está associada, assim como as borboletas, às almas dos mortos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 438)

Quando a menina percebe Davi observando-a, uma ventania de areia cerca-a. O vento traduz a instabilidade e representa o espírito. (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 935) Por outro lado, a areia equivale a busca de repouso, segurança e regeneração. (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 79) Esses elementos retratam a apresentação de Davi e dão indícios dos acontecimentos decorrentes daquela aproximação com a personagem central: ambos seriam amigos. A partir dessa amizade, Rafaela apresenta o homem a Mariana, que tem um caso amoroso com ele e que resulta no assassinato passional de Davi. A flor representa a morte, o vento as instabilidades da amizade e a areia a amizade que Davi e a menina teriam, além, da relação amorosa do homem com Mariana. Em outra interpretação, a morte poderia estar passando a galope trazendo Davi, que permaneceu próximo às flores que a menina contemplava. O cavalo está ligado, segundo a mitologia, às trevas, é filho da noite e do mistério, é o portador da morte e da vida em um só tempo. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998. P. 202)

Contou que a Morte andava a cavalo e que ela gostava de galopar. Onde ela passava, um vento grande levantava, e, se tinha flor no caminho, a pata do cavalo amassava. [...] A Rafaela ficou olhando pra Flor Azul e nem viu o homem lá perto, encostado num coqueiro. [...] De repente levanta uma ventania que desmancha toda essa impressão de coisa parada. O mar se encrespa, a onda cresce, a areia levanta; tudo que é folha de coqueiral se torce se bate se parte. (BOJUNGA, 2006, p. 9-10)

Em uma das conversas entre Davi e Rafaela, ele conta à menina uma situação em que esteve em contato com a morte e que resultou na perda de seu braço. Tudo aconteceu quando Davi estava trabalhando em alto mar, no mastro de um navio, quando distraiu-se e caiu no mar, um cação comeu seu braço. O mar, conforme Chevalier e Gheerbrant (1998) é:

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informas, as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. (p.592)

Ao entrar em contato com a morte, Davi passou por uma grande transformação física que o obrigou a abandonar o trabalho como marinheiro, pois sua deficiência não permitia que ele continuasse trabalhando em navios. Isso fez com que o rapaz vagasse por vários lugares à procura do seu lugar ideal, mas nenhum lugar era bom o suficiente, ele sempre pensava em retornar ao mar. Certo dia, passando de ônibus, encontrou essa praia distante, onde decidiu ficar e encontrou Rafaela, que mudou seu destino ao apresentá-lo para Mariana, uma artista plástica. O final trágico de Davi permanece no mar, onde seu corpo é ocultado para que não possa existir provas do crime da artista. Mariana também tem seu final trágico no mar, quando, depois de matar Davi, não consegue mais esculpir, entra no mar e nunca mais é vista. A narrativa indica que Mariana, com remorso, tenha cometido suicídio.

- [...] Mas aí eu tive uma tonteira e caí lá de cima. Não aconteceu nada na queda, eu comecei logo a nadar. Um companheiro me viu no mar, deu o alarme, baixou uma embarcação pra ir me levar. Depois ele me contou que a Morte chegou pertinho de mim, mas que a embarcação chegou primeiro.
- A Morte?
- Eu não vi a cara do cação-anjo, o meu companheiro é que viu ele rasgando o meu braço... (BOJUNGA, 2006, 25-26)

A importância do cenário marítimo na narrativa é imensa, pois sendo imagem de vida e morte, simultaneamente, configura realmente isso: as transformações pelas quais passam Davi – ao perder seu braço e ter de adaptar-se a uma nova realidade –, Rafaela – ao entrar em contato com a morte pela primeira vez – e Marina – que redescobre o que é amar. Contudo sua paixão torna-se doentia, levando-a a cometer um homicídio e, depois, supostamente, suicidar-se. Além disso, a morte está claramente visível em diversos momentos, principalmente, no homicídio de Davi. Contudo, é preciso observar que a morte é ao mesmo tempo partida e renascimento: Davi retorna ao mar, local de transformação. Rafaela jamais será a mesma após presenciar o assassinato, e Mariana, que perde a habilidade de esculpir, e também retorna ao mar.

Mariana decidiu construir uma escultura de Davi. Ela passava o dia inteiro tentando chegar à perfeição e afirmava que seria a sua obra-prima. Contudo, ao posar para Mariana, o homem sentia-se preso e questionava sua permanência ao lado dela, tanto que teve vontade de voltar ao mar. É nesse interim que Davi teve uma conversa acerca da posteridade da vida com Rafaela.

- Pensa, Rafa, pensa. Ela pega um pedaço de madeira e começa a tirar vida de lá. Você diz que afora ela vai *me tirar* de um bloco de pedra. Já pensou? Muito depois d'eu ter morrido (muito mesmo: pedra é uma coisa que dura toda a vida) eu vou continuar existindo; 'cê vê? As mãos dela são mágicas, e ela... ela... ah, Rafa, sereia nenhuma fez o meu coração bater desse jeito. (BOJUNGA, 2006, p. 42)

A menina ainda não havia pensado na questão da imortalidade, muito menos na morte, de que se poderia morrer a qualquer momento. Em relação à escultura, a pedra configura um lugar de distinção entre a alma e o objeto: quando talhada, a escultura, segundo o cristianismo, sacraliza a obra de Deus, pois está fazendo uma mera imitação, sendo símbolo de servidão e de trevas. (CHEVALIER; GREERBRANT, 1998, p. 696) Simbolicamente, portanto, um dos motivos para o castigo a Mariana, após a morte de Davi, foi não poder mais esculpir. Isso, seria, de certa forma, uma punição por afrontar as leis de Deus ao esculpir imagens e profanar a criação divina e, sobretudo, por matar o homem que amava.

Vai pra duas horas que o Davi está posando. Braço cruzado; olho no mar.
 Às vezes a Mariana olha pra ele; o resto do tempo ela vê o Davi de pedra; e corta e recorta ele.
 A Rafaela está sentada no chão, e vai olhando do Davi pro Davi que a Mariana faz. Aqui e ali o olho desce pro crochê que ela aprendeu. Ponto de trancinha. A agulha puxa três, quatro vezes a linha. Mas o olho volta pros Davis.
 O vento anda solto.
 O mar tá meio agitado.
 A Rafaela já andou cantando; e o Davi acompanhou. O Davi também já suspirou bastante: só mesmo a Mariana pra segurar ele assim sentado, parado, tanto tempo. BOJUNGA, 2006. p. 47/48)

Ocorre, também, na narrativa outro momento em que a morte torna a ser assunto entre Rafaela e Davi. O homem está estranho, a menina questiona sobre o ocorrido, ele relata que viu uma aranha em sua teia. O animal, para ele, era um ser muito belo. Todavia, um filhote de beija-flor pousou na teia e enroscou-se. Nesse momento, a aranha prendeu o pássaro, e foi tecendo mais fios para matá-lo. Davi viu a morte do animal e não teve reação. Rafaela questiona o motivo do amigo não ter salvado o pássaro e ele concluiu que aquela era a lei da vida: a aranha também tinha necessidade de alimentar-se. A menina rebate afirmando que ele deveria ter salvado o beija-flor, Davi conclui que na natureza as coisas são diferentes e que só os seres humanos matam sem necessidade.

- Por que, Davi, por que que você não salvou o passarinho?!
- Ah, Rafa, eu não contei essa história pr'agora você ficar com raiva de mim.
- Mas, puxa vida! Você tinha que ter salvado ele.
- Pra salvar ele, eu destruía ela.
- Bem feito pra ela! Ela não queria matar ele?
- Pra comer, não é, Rafa? Na natureza é assim, um bicho mata o outro pra poder matar a fome. É duro. Mas se ele não mata ele morre de fome. Só gente é que mata sem precisar matar. (BOJUNGA, 2006, p. 63)

A figura da aranha, nesse ponto da narrativa é essencial, pois alegoricamente corresponde, segundo os povos pré-colombianos, a alma de algum indivíduo; entre os astecas é o símbolo do deus infernal. Já os montanhese vietnamitas consideram a aranha uma forma de alma que escapou do corpo durante o sono. Por isso, para eles, matar uma aranha significa matar o corpo daquele que está adormecido. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 72)

Logo, ocorre mais uma vez a reflexão sobre a morte: o fato de que na natureza a morte ocorre de forma natural e racional, mata-se para que se tenha alimento. Já no meio dos homens é diferente: mata-se pelos mais variados motivos, que não seguem a lógica natural exposta na figuração entre o beija-flor e a aranha. O ocorrido também serve de prelúdio para a morte de Davi, dado que Mariana o mata e Rafaela é expectadora. Davi seria o beija-flor, Mariana a aranha e Rafaela ocupa o lugar de Davi ao observar a cena e não poder ajudar o amigo.

- A Rafaela toma coragem e vem vindo pra junto do Davi.
- Vem vindo.
- O olho andando pelo sangue na camisa, pela faca no chão, pela maçã que caiu do bolso. Se ajoelha.
- Davi?
- Espera uma resposta.
- Do canto da boca dele também saiu um fio de sangue. Ou está saindo? E Rafaela toca na boca pra ver. Mas o sangue já parou de andar, está grudado na cara.
- Davi?
- Que fria que é a pele dele, a mão! O sangue manchou a manga do blusão que tem dentro só um pedaço de braço, porque o resto o cação-anjo levou. (BOJUNGA, 2006, p. 77)

O sangue representa aquilo que há de mais vital no ser humano, é universalmente reconhecido como o veículo da vida, Rafaela percebeu que Davi morreu quando sentiu que o sangue do ferimento do amigo estava seco. Nesse sentido, o líquido tem estreita relação com a água e com o local onde se desenrola a história: um ambiente de praia. O corpo de Davi também é sepultado no mar. Desse modo, o sangue que já não corre, remetendo à ausência de vida. O corpo de Davi é ocultado no mar, seu sangue mistura-se à água, voltando a sua forma substancial. Conforme Bachelard (1993):

- Como ya observamos, para la imaginación material todo líquido es un agua. Un principio fundamental de la imaginación material obliga a colocar en la raíz de todas

las imágenes substanciales uno de los elementos primitivos. Esta observación está justificada visual y dinámicamente: para la imaginación todo que lo corre es agua; todo que lo corre participa de la naturaleza del agua, diría un filósofo. El epíteto del agua corriente es tan fuerte que crea siempre y por todas partes su sustantivo. Poco importa el color; sólo proporciona un adjetivo; sólo designa una variedad. La imaginación material se dirige directamente a la cualidade sustancial. (p. 179)

Depois de perceber que Davi estava morto, a menina trancou-se no quarto, pois não queria conversar com Mariana. A porta, até então, não havia sido trancada à chave, todavia, a partir da constatação da morte do amigo, Rafaela fecha-se. Essa ação pode ser caracterizada como uma volta para si mesma, uma vez que a adolescente buscava entender o assassinato que ocorrera. Sozinha, Rafaela dormiu e sonhou com os momentos que passou com Davi e Mariana, além de misturar fantasia com realidade. Tudo isso permitiu que ela compreendesse melhor o que acontecera.

A Rafaela sente o ombro doendo, vira o corpo, livra ele da Mariana, se levanta, sai correndo, entra no quarto. Tapa os ouvidos. Fica um tempo assim. Lembra que o quarto tem uma porta: fecha ela. E pela primeira vez desde que chegou pra passar férias com a Mariana ela vê que a porta tem uma chave. Roda ela na fechadura, se tranca. (BOJUNGA, 2006. p. 78)

Quando Rafaela assimilou que Mariana assassinou Davi e levou seu corpo para o mar, a menina encontrou a faca, objeto comprobatório do crime, e enterrou na areia. A faca caracteriza a ideia de execução, de morte, vingança e sacrifício. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 414) A ação de Rafaela ao enterrar a faca na areia simboliza a suavização da morte do amigo, muito mais do que a ocultação da prova do crime. Uma vez que a areia representa repouso e regeneração (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 79), a menina queria guardar a única lembrança de Davi em um lugar em que só ela pudesse encontrar.

De repente o corpo da Rafaela desempaca. Ela destranca a porta, sai correndo pra cozinha, só pensando numa coisa: Davi!
Mas no chão só tem a faca. E um sujo de sangue.
A Rafaela olha pra faca; olha pra tudo em volta, querendo ver um lugar bom para esconder ela; quem sabe é melhor lá fora, na areia, cavar um buraco, enterrar? E então ela vai pra praia, cava um buraco na areia, enfia a faca bem fundo e tapa o buraco bem. (BOJUNGA, 2006. p. 83/84)

No dia seguinte, o pai de Rafaela a busca. Ela guarda segredo sobre o ocorrido e leva saudades e recordações de seu amigo Davi. A Marina só resta a culpa, a artista plástica não finaliza sua obra e as únicas coisas que consegue esculpir são sóis. O sol é fonte de luz, vida e calor, mas, ao mesmo tempo, pode ser destruidor. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 836)

O Pescador velho continuava se sentando todo dia na praia. Consertando rede e contando história. Agora ele tem mais outra pra contar.
É a história de uma mulher chamada Mariana.

Ela morava naquela última casa lá (ele espicha o queixo apontando). Feito mágico que tira pombo, coelho e não sei mais o que da cartola, ela pegava um pedaço de pedra, ia cavando, cavando e tirando gente e nuvem e bicho e tudo que 'cê imagina de lá. Era assim que ela passava o tempo dela.

Mas um dia (ninguém sabe por que) a mão dela desaprendeu de tirar. Só ficava repetindo a mesma coisa: um sol. (BOJUNGA, 2006, p.133)

Para a artista, o relacionamento com Davi havia sido uma grande felicidade, porém, a possibilidade de sua partida, “de seu sol sumir”, causou um desespero tão forte que fez com que a mulher o matasse. O mesmo sentimento era ambivalente: fonte de luz, mas destruidor. Mariana vivia para seu trabalho e, após a morte de Davi, não poder mais produzir arte era um grande castigo, tanto que decidiu ir ao encontro de seu amado no mar, tornando-se, assim, mais uma história do velho pescador da comunidade.

E quem passou por lá e viu (era fácil de ver: a janela sempre aberta, a porta também) conta que ela chorava, que ela batia na mão assim, ó, querendo ver se a mão acordava, se a mão saía daquela besteira, se a mão aprendia de novo o que que ela tinha que fazer.

Mas a mão não aprendia, e tudo que é pedra e troço que ela tocava virava sempre a mesma coisa (e o dedo dele larga a rede pra riscar raio de sol na areia).

E até que um dia, cansada daquilo, a mulher fechou a casa e saiu no barco.

Ninguém sabe para onde é que ela foi. (BOJUNGA, 2006, p.133-134)

A narrativa de Bojunga, muito mais do que falar sobre a morte por assassinato, propõe uma reflexão sobre a capacidade humana de tirar a vida de outros seres, ou seja, todos os indivíduos podem matar. Além disso, estabelece uma relação entre ações e consequências, amor e amizade.

3.5. A SIMBOLOGIA DA MORTE EM MARTÍN GARZO E BOJUNGA

É perceptível o valor simbólico nas obras de Martín Garzo e Bojunga ao tratar a temática da morte, todavia, há uma grande diferença entre as narrativas dos autores: o primeiro utiliza como pano de fundo o fantástico e, muitas vezes, elementos das histórias da tradição oral. Em relação ao fantástico, em “El vuelo del suiseñor”, está presente o elixir mágico que salva a personagem central, além de ter o pássaro que age com impulsos humanos e também protagoniza as ações. Em “El hada que quería ser niña”, surge a imagem da fada, ser muito utilizado nas histórias da tradição oral. O fantástico é o mote para que se explique o tema da morte e como ela pode ser transformadora e, ao mesmo tempo, bela. O autor prioriza a morte como um momento de passagem. Entretanto, esta não precisa necessariamente ser triste. Nas narrativas de Martín Garzo abordadas neste trabalho configuram esse momento como algo belo que será passado por todos, a morte é fim e início, é renascimento, mudança, transformação.

Bojunga, ao contrário de Martín Garzo, aborda o tema da morte por um viés real, nesse sentido, a palavra real denota a falta de elementos fantásticos. A morte também é tida como algo que pode ocorrer a qualquer um em determinado momento da vida, como em *Corda Bamba*, em que os pais da personagem central morrem em um acidente de trabalho, assim como ocorre com a Velha da História, que morre de tanto comer. Nesta obra, as problemáticas sociais vêm à tona, pois causam a morte das personagens. Os pais de Maria falecem ao buscar um desafio maior no trabalho no circo para poderem melhorar a vida financeira. A Velha da História, de tantas dificuldades e, por passar fome, morre de tanto comer, pois há muito tempo não tinha contato com tantos alimentos. Em *Nós três*, decorre a morte por assassinato. Diferentemente das outras três obras analisadas, essa é a única que envolve o ato de matar: todos possuímos o poder de matar, contudo, temos a escolha de fazê-lo ou não.

As narrativas de Bojunga podem trazer esses argumentos, juntamente com a temática da morte, por terem sido produzidas em um contexto social bastante conturbado em nosso país, a ditadura militar. *Corda bamba*, publicado em 1979, estava totalmente inserido nessa conjuntura, tanto que traz na imagem da vó da personagem central o autoritarismo dos mais fortes, representando, de certa forma, o regime militar. As desigualdades sociais, como a miséria e a falta de oportunidades das classes mais baixas, estão espelhadas na Velha da História. O autoritarismo, outra vez, é criticado, nas figuras da professora particular e do cachorro que amedrontam Maria.

Em um ambiente pós-ditadura militar, temos *Nós três*, publicado dois anos após o fim do regime e que traz à cena a problemática do assassinato e da ocultação de um cadáver. Podemos inferir que a situação demonstra uma crítica ao regime militar, que ceifou a vida de vários indivíduos, que foram mortos e nunca tiveram seus corpos encontrados para que se pudesse fazer um sepultamento digno, as pessoas que tiveram suas vidas alteradas e que não tiveram quem pudesse contar suas histórias. O autoritarismo está presente também na obra na figura de Mariana, que tenta moldar Davi conforme sua vontade, obrigando-o a posar longas horas para que pudesse ser esculpido. O espírito livre de Davi pode ser simbolizado como uma nação que tenta se libertar da repressão que sofreu por tantos anos, todavia, ainda se sente reprimida e com medo. Rafaela representa aqueles que sabem a verdade, mas nada fazem para mudá-la.

Apesar da distância temporal das obras de Martín Garzo e Bojunga, além, é claro, da diferença de nacionalidade, a temática morte mostra ao público infantojuvenil diferentes vieses

sobre esse acontecimento comum a todos os seres humanos, de uma maneira que extrapola a tristeza, que faz refletir sobre crescimento, amadurecimento e também renascimento. Martín Garzo e Bojunga comungam no fato de demonstrarem que a morte pode ser ponte para o crescimento de suas personagens centrais. As narrativas dos autores demonstram a importância da abordagem de temas duros na LIJ, sobretudo do tema morte, para que o jovem leitor possa vivenciar diferentes realidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inegável que Martín Garzo e Bojunga tratam da temática morte em suas produções, existem pontos que são semelhantes e outros que são diferentes em suas abordagens. Podemos dizer que um dos fatores que os aproxima é o fato de que as protagonistas são crianças, todas meninas: a fada-menina e Laura, de Martín Garzo, e Maria e Rafaela, de Bojunga. Essa escolha pode estar relacionada ao fato de que, partindo do ponto de vista de uma sociedade de moldes patriarcais, o gênero feminino carrega a questão da fragilidade. Entretanto, os autores rompem com essa concepção ao construírem personagens destemidas e que enfrentam suas mais diversas problemáticas e traumas, motivando a reflexão do leitor acerca de suas ações ou vivências.

Em relação às ações na narrativa, a fada-menina, de Martín Garzo, pode provocar ponderações sobre a atitude de usurpar a vida de uma criança em prol do sonho de ser humana e ter o amor de uma mãe. Logo, persiste o questionamento: todas as atitudes são válidas para conquistarmos nossas ambições e realizarmos nossos desejos?

Por outro lado, Lygia Bojunga aborda outra questão com a personagem Rafaela: a ocultação do assassinato do melhor amigo. A menina presencia a morte de Davi e oculta a arma do crime, mesmo não concordando com o ocorrido, ela sente-se incapaz de denunciar o ato criminoso. Esse fato também pode gerar inquições por parte do jovem leitor em relação a ação da personagem: quais juízos de valor são necessários para preservar uma amizade?

No tocante às vivências das personagens, Martín Garzo desenvolve com Laura a questão das perdas e transformações familiares – a mãe da menina falece e o pai torna-se alcólatra após esse fato –, o falecimento de um amigo próximo – o rouxinol – e a superação de uma doença grave. Mesmo com todas essas dificuldades, a menina reinventa-se e torna-se uma cantora de ópera famosa.

Um ponto interessante a ser evidenciado nas duas obras de Martín Garzo é o fato de que ocorre (ou quase) a morte com crianças – Cristina morre afogada e Laura tem uma grave doença. Em uma concepção naturalista, a morte é um episódio que deve ocorrer após o envelhecimento do corpo, ou seja, pessoas mais velhas ou idosas estão mais próximas da morte. O autor espanhol quebra esses paradigmas demonstrando que crianças podem sofrer com doenças graves ou acontecimentos trágicos que podem ceifar suas vidas, quebrando, dessa forma, o ciclo natural da vida.

Em contrapartida, Lygia Bojunga expõe com Maria a problemática do luto. As ações da personagem central a levam a compreender fatos que havia esquecido devido ao trauma de presenciar a morte trágica de seus pais – que caíram em uma apresentação de equilíbri­smo em sua frente. Ao arriscar a vida praticando o mesmo ato que levou seus progenitores à morte, a menina abre portas que nada mais são do que espaços da sua memória. Ao reelaborar suas perdas e compreender suas emoções, Maria amadurece e pode inventar seu futuro.

Com Laura, a presença da morte abre espaço para reflexões sobre a própria existência: para onde iremos e qual a finalidade da vida. Além disso, demonstra a morte como elemento de ação, isto é, todos somos capazes de matar, porém temos o livre arbítrio sobre nossas ações. Assim sendo, esse acontecimento deixa de ser algo passivo para ser algo ativo, logo, a morte está ainda mais presente em nosso cotidiano.

Podemos perceber, desta forma, que os acontecimentos relacionados à morte nas narrativas são mote para a exploração de outros temas e problemáticas. A forma como a morte apresenta-se às personagens centrais é bastante diversa. Com as de Martín Garzo, a fada-menina ocupa o lugar de uma criança morta. Laura perde a mãe e o melhor amigo e também enfrenta uma doença que quase lhe ceifa a vida.

Já com as protagonistas de Bojunga ocorre a questão do luto. Maria presencia a morte trágica dos pais e fica traumatizada. Laura vê a morte do amigo e passa por um momento de negação. Isso posto, essa temática está presente nas narrativas de duas formas: o autor espanhol representa a morte como forma de modificação dos destinos das personagens. A partir dos acontecimentos trágicos, grandes mudanças ocorrem, transformações que não aconteceriam se não houvesse a presença do elemento morte. Com Bojunga a mesma temática desempenha o papel de crescimento/amadurecimento das personagens, posto que Maria e Rafaela precisam passar pelo luto como elemento transformador.

Por isso, mais do que falar sobre a morte em si, Martín Garzo e Lygia Bojunga versam, por meio dessa temática, com elementos referentes à própria vida e que estão presentes em nosso cotidiano. A morte é motivo de transformação, mudança de perspectivas e autoconhecimento. Os autores utilizam elementos simbólicos ora para realçar ou para ocultar suas intenções em relação a esse tema. Um dos fatores, porém, que os diferencia é a forma como utilizam a linguagem para elaborar a figura da morte em suas narrativas. Notamos que Martín Garzo possui uma linguagem poética e utiliza elementos fantásticos para introduzir ou explicar

componentes referentes à morte. Isso se dá ao fato do autor reelaborar elementos dos contos tradicionais, de fada e populares.

Em “El hada que quería ser niña” há a presença constante de recursos dos contos de fada, como a própria imagem da fada, mesmo que esse ser mítico esteja descaracterizado e reinventado na narrativa. O ambiente, o bosque, também reforça essa representação, uma vez que a menina deveria passar pelo local todos os dias para ir à escola e, em um desses momentos ocorreu a fatalidade, sua morte. O bosque lembra contos clássicos como João e Maria, Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve e os Sete Anões, entre outros. Ademais, a perseguição da menina ao coelho faz menção à obra Alice no País das Maravilhas. Todavia, a perseguição ao coelho é frustrada, porque a menina morre, mesmo assim, o narrador infere que a alma da menina se transformou em um líquido, o que caracteriza a viagem de sua alma a outro ambiente. Assim como Alice, a menina tem o destino alterado ao perseguir um coelho e transportou-se para outro plano.

A presença da magia e da fantasia dos contos maravilhosos também está presente em “El vuelo del ruiseñor”. Ambientado em um bosque, traz a amizade entre um pássaro e uma criança. A menina podia comunicar-se com o animal, assim como Cinderela. Os pássaros têm características humanas – a sábia coruja, o rouxinol, que pensa e planeja salvar a amiga e os outros pássaros, que sepultam o rouxinol. Logo, os animais são qualificados como seres que possuem capacidade de planejamento e sentimentos. A magia aparece singularizada na forma das sementes mágicas que podem curar qualquer enfermidade, que cumpre a mesma função dos beijos de amor verdadeiro que salvam as personagens dos contos tradicionais, como em A Bela Adormecida e Branca de Neve. Nesse caso, a amizade e o sacrifício, aliados a um pouco de magia, salvam a personagem central. Todos esses elementos, tornam a narrativa de Martín Garzo permeada de referências e marcada por ressignificações dos contos tradicionais.

Y entonces, cuando el alma de Cristina y la de su madre se confundieron hasta formar una sola, hubo un resplandor muy suave, y enseguida el hada las vio subir por la pared y escurrirse por la ventana. Y todavía por un tiempo pudo verse esa luz azul deslizándose por los tejados, haciéndose más e más débil a medida que se iba alejando. (MARTÍN GARZO, 2003, p.70/71)

Em contrapartida, as narrativas de Lygia Bojunga interpelam a questão da morte de maneira realista, não recorrendo a elementos fantásticos. Isso ocorre porque a autora prioriza ambientes urbanos ou situações do cotidiano. Por esse motivo, a linguagem é mais simples, ou seja, com poucos recursos de linguagem, aproximando-se ao máximo da coloquial. Mesmo assim, a simbologia da morte está presente em detalhes da narrativa, como as cores das portas

que levam Maria, de *Corda bamba*, às suas memórias, e o local – areia – onde Rafaela oculta a arma do crime cometido por Mariana, entre outros. As ações referentes à morte descritas por Bojunga em suas obras são banais e podem ocorrer com qualquer criança ou jovem: a morte precoce e trágica dos pais, presenciar o falecimento de um indivíduo que tem um mal súbito (a Velha da História), testemunhar um assassinato, ser cúmplice de um crime.

A Mariana se levantava: a cara, o vestido, a mão, tá tudo sujo de sangue. Dá um ou dois passos feito coisa que tá tonta; se agarra na mesa. Fica assim um tempo. Depois olha pra janela; meio que se apruma. Abre a porta dos fundos e sai. (BOJUNGA, 2006. p. 76)

Ainda na questão da temática morte, podemos citar alguns fatores que diferenciam as narrativas de Gustavo Martín Garzo e Lygia Bojunga, um desses fatores é como ambos ressaltam o luto. O autor espanhol não adentra à problemática, enquanto a brasileira discorre sobre o assunto. Em “El hada que quería ser niña”, o luto não ocorre porque a mãe de Cristina desconhece a morte da filha, uma vez que a fada ocupa o lugar da menina e passa a viver em seu corpo. “El vuelo del ruiseñor” não interpela o luto, mas as mudanças que a morte trouxe para a vida da personagem central, bem como o falecimento do rouxinol, que proporcionou a Laura sua cura e a descoberta de seu dom, o canto.

Com Bojunga, o luto é explorado, em *Corda bamba* a narrativa é construída a partir do trauma de Maria e suas fases do luto: na primeira fase, de negação, a personagem nega a morte dos pais – isso fica claro quando ela perde a memória sobre o acontecimento trágico que presencia. Na segunda fase, de raiva, a menina sente-se culpada pela morte dos progenitores, pois eles morreram tentando fazer um número mais arriscado de equilíbrio, para lhe dar condições melhores de vida. Na terceira fase, de barganha, a criança tenta imitar (e com isso arrisca a própria vida) quando faz equilíbrio no alto de um prédio. Na quarta fase, de depressão, Maria sente-se impotente e infeliz quando recupera a memória sobre a morte dos pais. Na quinta, e última fase, há a aceitação do falecimento de Marcelo e Márcia por parte da filha. Após abrir todas as portas, a menina ressignifica suas emoções, possibilitando a aceitação do evento traumático que sofreu.

Já em *Nós três*, há um tipo de reflexão filosófica sobre a morte e o ato de matar. As ponderações sobre a morte ocorrem quando Davi vê um beija-flor ser morto por uma aranha. O personagem conclui que na natureza a morte é necessária para que outro ser vivo possa se alimentar. Porém, sua morte por assassinato demonstra que o homem é o único ser vivo que mata pelas mais diversas razões, incluindo a passional, que é o que ocorre com Davi. Na obra,

Raquel também passa por uma das fases do luto, a negação, pois não consegue acreditar que seu amigo foi assassinado. Não vemos, contudo, todas as fases do luto, pois a narrativa encerra com o sentimento de frustração da personagem ao tentar entender o ocorrido. Outro aspecto relevante a ser ponderado é o fato de Cristina ter cometido suicídio um tempo depois de matar Davi, remetendo-nos às histórias da tradição oral, quando os personagens que causam o mal acabam sofrendo duras penalidades, incluindo a morte. Porém, diferentemente dos contos da tradição oral, o que determina a morte da personagem é a culpa que ela sente por ter matado o companheiro.

Em relação ao que ocorre com o indivíduo após a morte, Martín Garzo demonstra a crença na perpetuação da vida, ou seja, há uma alma. Em “El hada que quería ser niña”, as fadas são responsáveis por transportar as almas daqueles que morrem. “El vuelo del ruiseñor” infere que após a morte o corpo retorna a um determinado local, não especificado, mesmo assim, há a ideia de alma.

Bojunga, nas obras analisadas, não indaga a questão da vida após a morte, mas sim as transformações que a morte causa no cotidiano daqueles que sentem a ausência de um ente querido. Isso pode ocorrer porque na Espanha a sociedade é de maioria católica e essa religião crê na perpetuação da vida após a morte, existe uma alma, que é a parte espiritual criada por Deus. No Brasil, a maioria da população é católica, mas em virtude de nossa colonização, possuímos um misto de religiões, com as mais variadas crenças. Outro ponto a ser considerado, está no fato de que as narrativas de Martín Garzo estão no contexto do fantástico, onde tudo pode ser possível, enquanto Bojunga aborda questões do dia a dia, que não podem escapar da realidade.

Em relação ao duplo destinatário, vimos que o autor de narrativas infantojuvenis não escreve somente para o público jovem, mas também a todos aqueles que podem auxiliar esse leitor na escolha da obra e, até mesmo, na leitura. Por esse motivo, existe uma preocupação com esse duplo destinatário, o adulto. No caso de Martín Garzo, há o uso de metáforas, figuras de linguagem e do fantástico para suavizar a temática morte, uma vez que ela está bastante presente nas narrativas e é mote primordial para o desenrolar das ações das personagens.

A obra *Tres cuentos de hadas* foi publicada em 2003 e torna-se importante ressaltar que o público a que se destina tem contato com a morte nos noticiários e nos mais variados meios de comunicação, a morte já não é um assunto velado. Mas, falar friamente sobre ela e trazer

personagens que sofrem com essa ação, pode ser chocante muito mais para o destinatário adulto, que, geralmente, possui a percepção de que a obra infantojuvenil deve possuir linguagem infantil. A utilização do elemento mágico é capaz de suavizar essa visão e ser agradável a ambos os públicos – infantojuvenil e adulto – e suprir suas necessidades.

As obras de Lygia Bojunga foram publicadas em outro contexto, *Corda bamba* em 1981 – em plena ditadura militar – e *Nós três* em 1988, algum tempo depois do período ditatorial. Nesse estágio sombrio na história da democracia em nosso país, houve censura, mortes inexplicadas e total abuso de poder. Por esse motivo, podemos inferir que as narrativas de Bojunga tratam esse tema de maneira velada. Por exemplo, em *Corda bamba*, a morte dos pais da menina simboliza os artistas que morriam por defenderem seus ideais, o falecimento da Velha da História representa aqueles que sofriam com a gritante desigualdade social da época. A autoridade na narrativa está marcada nas figuras da avó de Maria, da professora e do cachorro, que a todo tempo tentam moldar a menina a um ideal de criança imposto pela sociedade de classe média.

Em *Nós três*, mesmo passados três anos do período ditatorial, mas ainda vivendo sobre a obscuridade daquele período, a autora expõe a morte por assassinato e a ocultação de um cadáver. A narrativa demonstra que é possível que alguém seja morto e simplesmente suma, sem deixar vestígios, o que ocorria com muitos indivíduos na ditadura militar. A figura opressora está na personagem Mariana, que quando percebe que Davi quer ser livre e partir, ceifa sua vida, ela não lhe oferece outra oportunidade. Tais elementos nas referidas obras poderiam passar despercebidos ao público infantojuvenil, mas ao segundo destinatário seriam capazes de ficar evidentes.

À vista disso, fica evidente a importância de abordar temas fraturantes na LIJ, por questões de empatia e alteridade, já que o jovem leitor terá acesso a assuntos delicados por meio da ficção. Dessa forma, poderá experimentar, por meio das vivências das personagens, situações conflitantes e adversas. A LIJ deixa de ser espaço para orientar e moralizar o leitor – como por muito tempo foi sua “função” – e abre espaço para reflexões e questionamentos. Falar sobre a morte aos pequenos e adolescentes na literatura é uma forma de demonstrar que esse acontecimento está presente em nosso cotidiano e é tão corriqueiro quanto a vida.

Ao narrarem sobre a morte, Gustavo Martín Garzo e Lygia Bojunga propõem ponderações sobre a morte, o morrer e o ato de matar de uma maneira crítica, mas ao mesmo

tempo lúdica. Muito mais do que uma temática, a morte se desenrola como um assunto que versará sobre a própria vida e seus conflitos. As personagens, a partir desse acontecimento marcante, abrem caminho para a autodescoberta, elementos essenciais para o leitor infantojuvenil.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura infantil – gostosuras e bobices**. São Paulo: Scipione, 1997.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. A morte na literatura: da tradição ao mundo infantil. In: AGUIAR, V.T; CECCANTINI, L.J; MARTHA, A.A.P. (Orgs.) **Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Cultura Acadêmica. ANEP, 2010.
- ALVSTAD, Cecília; JOHNSEN, Ase. **La traducción de la literatura infantil y juvenil**. 2014. Disponível em: < http://www.trans.uma.es/Trans_18/Trans18_009-014_doss_presenta.pdf >. Acesso em: dezembro de 2019.
- ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução Carmem Cacciarro. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **El agua y los sueños – ensayo sobre la imaginación de la matéria**. México: Fondo de La Cultura Económica, 1993.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2007, 21ª edição.
- Biblioteca Nacional Digital. **O Tico-Tico**. Disponível em <<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-tico-tico/>>. Acesso em: 29/11/2018.
- BNE. **Literatura infantil y juvenil – introducción**. Disponível em: http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/Literatura_Infantil/Introduccion/. Acesso em: 02/12/2018.
- BOJUNGA, Lygia Nunes. **Corda bamba**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 23ª ed., 11ª reimpressão, 2009.
- BOJUNGA, Lygia Nunes. **Nós três**. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 4ª ed., 2006.
- BRUNEL, P; PICHOS, CL; ROSSEAU, A.M. **O que é Literatura Comparada?** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução Vera da Costa e Silva. 12ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CERVANTES.ES. **Gustavo Martín Garzo – bibliografía.** Disponível em: < https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/martin_garzo_gustavo.htm>. Acesso em 02/12/2018.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo.** 3ª ed. Refundida e ampliada. São Paulo: Quíron, 1985.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas.** 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil – teoria, análise, didática.** São Paulo: Ática, 1993.

CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. **Fadas no divã – psicanálise nas histórias infantis.** Porto Alegre: Artmed, 2005.

CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. **A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia.** Porto Alegre: Penso, 2011.

CRISTINA NAUPERT, La temalogía comparatista: entre teoría y práctica, Colección Perspectivas, Arco Libros, Madrid 2001.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.

ENDO, Paulo. **Pensamento como margem, lacuna e falta: memória, trauma, luto e esquecimento.** Revista da USP: Dossiê memória. Número 98, p. 43-50. Junho, julho e agosto de 2013. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/69224/71688>> Acesso em: 02/07/2019.

FIORIN, J. L. **Interdiscursividade e intertextualidade.** In: BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

HERNÁNDEZ, Rosa Elena Clara. **Personajes animales en obras clásicas de la literatura infantil y juvenil hispánica**. In: CARDOSO, Rosane Maria (org.). *A literatura infantil e juvenil em Língua Espanhola – história, teoria e ensino*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

KASTENBAUM, Robert; AISENBERG, Ruth. **Psicologia da morte**. Tradução Adelaide Petters Lessa. São Paulo: Editora Pioneira, 1983.

KHÉDE. Sonia Salomão. **Personagens da literatura infanto-juvenil**. São Paulo: Série Princípios, Editora Ática, 1986.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios pacientes**. Tradução Paulo Menezes. 9ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba (*et. al.*). **Leitura e construção do real: o lugar da poesia e da ficção**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2001. Coleção aprender e ensinar com textos. Volume 4.

MARANHÃO. José Luiz de Souza. **O que é Morte**. 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

MARTÍN GARZO, Gustavo. **Tres cuentos de hadas**. Madrid: Siruela, 2003.

MATA, Juan. **Ética, literatura infantil y formación literaria**. In *Impossibilia: revista internacional de estudos literários*. Espanha: Granada. Disponível em: <
<http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/102/75>> Acesso em: 23/11/2018.

NAHUM, Daniel. Teorías del pseudotexto y de la reversión textual: dos aproximaciones a la especificidad de la literatura infantil. In: CARDOSO, Rosane da Silva (Org). **A literatura infantil e juvenil em língua espanhola – história, teoria e ensino**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2018.

NASCIMENTO, Carolina. **Como a morte é vista em diferentes religiões e doutrinas?**
Acesso em 09/09/2020:

<http://www.ensinoreligioso.seed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=70>

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira – história e histórias**. 5ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LUPER, Steven. **A filosofia da morte**. Tradução Cecília Bonamine. São Paulo: Madras, 2010.

OLIVEIRA, Cíntia Rosso (coordenadora). **Filosofias da morte**. Passo Fundo: Méritos, 2011.

OLIVEIRA, Tereza Marques de. **O psicanalista diante da morte – intervenção psicoterapêutica na preparação para a morte e elaboração do luto**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2001.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e leitura**. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 2008.

PADRINO, Jaime García. **Historia crítica de la literatura infantil y juvenil en la España actual (1939 – 2015)**. Madrid: Marcial Pons Historia, 2018.

REZENDE, Ana Lúcia Magela de (*et. al*). **Ritos de morte na lembrança de velhos**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

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

SANTOS, Daniela Yuri Uchino. **Estética e imaginário em Corda bamba de Lygia Bojunga Nunes**. São Paulo: Revista Crioula, 2007. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/52698/56561>>. Acesso em: 03/12/2018.

SILVA, Márcia Cabral da. **A literatura na formação da criança e do jovem**. In Literatura e relações assimétricas de poder. Organizadoras Sonia I. G. Fernandes e Vera Lúcia Lenz Vianna. Nº 41 (Jul. – dez 2010)